

LA IRONÍA A TRAVÉS DEL CINE Y LA LITERATURA EN “TIEMPO DE SILENCIO”

Tidmimt, Yacine¹

RESUMEN

Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos, una de las mejores novelas españolas del siglo XX en cuanto a las técnicas narrativas. En este artículo vamos a abordar la estructura narrativa y poética más central de la novela la cual es la ironía en sus dos manifestaciones: la primera, la presencia de la ironía en el libro y las técnicas literarias usadas para decir en silencio lo que el autor no podía decir a grito; luego abordaremos la presencia irónica en la adaptación cinematográfica de la misma novela llevada a cabo por el gran director español Vicente Aranda.

Palabras claves: *Tiempo de silencio, literatura, adaptación cinematográfica, ironía.*

TIEMPO DE SILENCIO’S IRONY THROUGH CINEMA AND LITERATURE

ABSTRACT

The book written by Luis Martin-Santos was one of the best Spanish novel of the XX century talking about narratives techniques. This article, centers on the narrative and poetics central structure on the novel what is the irony in two ways. The first one is the irony presence in the novel and the techniques used for silence when everything wanted to be shouted. Then, we are going to explain the irony presence in the cinema adaptation of the film version of the same name filmed by one of the best Spanish films directors called Vicente Aranda.

Keywords: *Tiempo de silencio, literature, cinema adaptation, irony.*

¹ Doctorando en la Universidad de Argel 2. E-mail: tidmimtyacine@yahoo.fr

1. Introducción

En este apartado, nuestra principal intención es comparar el funcionamiento del lenguaje irónico empleado por la literatura y el cine. *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos es considerada una de las mejores novelas españolas del siglo XX por su temática y técnicas narrativas innovadoras. Publicada en 1962, *Tiempo de silencio* en su totalidad es una dura crítica a la política franquista de la época y a la sociedad del momento, su herramienta principal para dicha denuncia ha sido la ironía debido a la censura y la prohibición que caracterizaba a la España del momento.

El argumento de la obra es muy sencillo y corriente, la acción ocurre en unos días en el Madrid de los años de la posguerra, pero en cuanto a las ideas es una novela muy densa y llena de reflexiones. Martín-Santos narra la historia de un joven médico que investiga la posibilidad de erradicar el cáncer, su herramienta en el laboratorio es una cepa determinada de ratones, traídos de Estados Unidos desde Illinois. Ante la escasez de los ratones, Pedro y su ayudante Amador van a las chabolas. Ahí, el Muecas y sus hijas se encargan de criarlos. Pedro va a conocer un barrio de clase baja donde reina un ambiente de delincuencia y mala vida, también a una clase media representada por las mujeres de la pensión donde vive.

Pedro recorrerá otros lugares, lo que va a forjar más su personalidad, con su amigo el aristócrata Matías que le lleva por aventuras nocturnas conociendo así los vicios y lugares de diversión descritos por el autor como "alcázares de la miseria", haciendo referencia a los burdeles. El punto álgido de la novela llega cuando Pedro es invitado a practicar un aborto a la hija del Muecas, Florita muere por lo cual Pedro es acusado y encarcelado. Sin embargo, la intervención de la madre de la difunta le deja en libertad, sale de fiesta para celebrarlo con Dorita y esta es asesinada por Cartucho, un supuesto pretendiente de Florita como motivo de venganza.

En 1986 la obra *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santo fue llevada al cine por el gran cineasta español Vicente Aranda, la cual ha sido un éxito total consiguiendo el premio Goya a pesar de su estructura narrativa conocida por los especialistas como inadaptable al cine debido a la complejidad narrativa de la obra.

2. Teoría de la ironía

La noción de ironía se ha analizado desde varios puntos de vista por ser un término difícil de definir; sin embargo, vamos a abordar algunos que nos parecen relevantes para nuestro artículo. En la época griega, la palabra ironía "*eiron*" significaba clase o tipo, y la "*eironeia*" expresaba comportamiento o actitud (Schoentjes, 2003, 63). Por otra parte, la definición que la Real Academia de la Lengua Española le da a la ironía es "burla fina y disimulada, tono burlón con que se expresa la ironía". Sin embargo, la definición ampliamente reconocida es: expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice. Entendemos pues, que definir el concepto de ironía, implica una dificultad intrínseca en la propia palabra: ironía.

Se puede considerar la ironía como un tropo concreto, porque se apoya en ser una figura de pensamiento. La ironía se vale de diferentes figuras, como la paradoja, la sátira y la parodia o el sarcasmo. El autor intenta expresar a través de la ironía un pensamiento que debe interpretarse como antífrasis irónica; es decir, argumenta una cosa queriendo decir otra muy distinta. Los críticos tratadistas entienden la ironía como un elemento más del sarcasmo, por lo tanto, 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. Lo que el emisor quiere comunicar no es un mensaje en sí mismo; quiere aportar a la comunicación elementos ornamentales para placer propio y buscando siempre una complicidad con el receptor. (Vilches, 2003, p. 58) En este sentido Ballart (1994) 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 sí fuera poco, de un suceso mundano que resulte especialmente inesperado a los ojos de sus protagonistas. (Ballart, 1994, p. 19)

En efecto, para entender la ironía hay que razonar sobre su objetivo principal; además de sacar el sentido contrario de lo que se dice, también se debe concebir como una parte más del acto comunicativo. De esta forma, si en algún momento se escucha decir "esto es maravilloso", no hay que dar por hecho que es algo pésimo, ni ningún otro sentido contrario a maravilloso, más bien, sólo hay que entender que sea lo que sea, simplemente no es maravilloso (Migoyo, 1980, p. 52)

Schlegel, como filósofo especialista en ironía, dice que cuando en un diálogo ya sea hablado o escrito se filosofa, la presencia de la ironía se hace imprescindible. En este sentido, la ironía se entiende como un razonamiento que junta en un mismo sentido lo ornamental y lo verídico. Dando una pequeña pincelada a los razonamientos de Schlegel, en su programa filosófico nos comenta lo siguiente:

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, 57).

Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que la ironía, aunque se pueda entender como un acercamiento entre lo divino y lo humano, realmente lo que hace es utilizar un *ethos*² que sólo se entiende empleando términos epistemológicos: dependiendo de la importancia que se le da a la ironía en cualquier texto, se puede entender como que la verdad es una mentira pero que todavía no la ha descubierto nadie (Ballart, 1994, p. 23)

² El *ethos* representa un conjunto de valores costumbres, hábitos y una forma de ser.

Claramente, el contexto que rodea a la ironía es fundamental para su entendimiento, ya que no está supeditada a su literalidad. Así pues, un gesto, movimiento, sonido, o cambios en el timbre o tono de la voz, pueden dar lugar a un significado muy distinto con cada ironía. Es más, a menudo encontramos muchas palabras en nuestro vocabulario que dependiendo del contexto y la forma en cómo se pronuncien, hace que todo su significado cambie.

Se empieza a considerar razonable a la ironía, en el momento que comienza a enseñar su incoherencia, y llevando esta incoherencia a un significado concreto válido. La diferencia principal entre metáfora e ironía se encuentra pues, en el instante en el que se expresa un contenido literal, puesto que antes de esta exposición difieren y después también (Migoyo, 1980, p. 52).

3. Rasgos fundamentales entre cine y literatura

Para llevar esta teoría de la ironía al análisis de la novela *Tiempo de silencio* y su adaptación cinematográfica, es importante mencionar las características fundamentales del cine y la literatura. Aunque ambos sistemas cuentan historias, ambos usan mecanismos narrativos diferentes. Para empezar, es importante resaltar que el cine por excelencia es la unión de diferentes artes, integrando lo visual, el movimiento y –desde el cine sonoro– el sonido (tanto palabra como música y sonido ambiente). Posiblemente no tenga lógica separar la literatura del cine teniendo en cuenta que el guion cinematográfico es en sí mismo un soporte literario en el cual se basa el séptimo arte. Esta ambigüedad le da el carácter interdisciplinar, que implica lo literario más allá de los diálogos.

La génesis histórica de la literatura y la del cine, tan dilatadas en el tiempo, arrojan luz sobre sus necesarias diferencias. Históricamente hablando, la literatura existe desde tiempos inmemoriales, y aunque paradójicamente sus orígenes y gran parte de su producción sean orales, la aparición de la escritura, y de soportes y medios de difusión como el impreso, han determinado sus características como hoy la conocemos.

La teoría literaria y el análisis del texto fílmico, se plantean la estrecha y contradictoria unión entre literatura y cine, ya que al mismo tiempo es cercana y distante, pero lo que sí queda claro es que son dos formas narrativas que poseen la extraordinaria competencia de reflejar relatos, tanto de ficción como realistas. Efectivamente, para Roland Barthes (1977) la literatura, y en concreto la narratividad, tiene un mensaje equívoco, mientras que para André Bazin (2006), el cine posee la característica sustancial de la claridad, en especial si se parte de la idea que el cine es la cumbre del realismo, así "un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar". (Hernández Les, 2005, p. 25).

Entendemos lo dicho por Bazin, que según sea el entorno donde se encuentran o la intención del autor, las palabras en un texto literario pueden tener significado diferente. Además, las palabras literarias pueden tener significados que se dirigen a un sentido o

hacia otro según las figuras literarias que las acompañen. A esto, el teórico Jakobson (1981) lo llama "literariedad". Por su parte, el cine es denotativo y no connotativo, ya que es contrario al simbolismo y rechaza las metáforas. El tipo de metáfora que se puede encontrar en el cine no es sustitutiva como lo puede ser la verbal o escrita, sino que es asociativa. Sin embargo, la metáfora literaria se incorpora a los relatos contemporáneos y los sustituye. La metáfora visual es débil y se percibe por debajo de la imagen. (Hernández Les, 2005, p. 28-29).

Otra característica que marca la diferencia es que la palabra no se representa mediante una imagen cinematográfica, sino que lo que representa son frases o textos que tengan sentimientos, y además, estén unidos a otros textos en los que los elementos que ayudan a los sentimientos se representen en una película. Así, la sintaxis cinematográfica de una película no es su finalidad narrativo-discursiva; sin embargo, el plano sí se considera la unidad mínima. (Ardid, 1992, p. 157). Nicolás Rosa nos dice a propósito que:

La imagen no puede ser relatada en la palabra. Cuando se dice después de analizar un texto, está lleno de imágenes visuales, se quiere decir, metafóricamente, que la lengua transcribe en palabras alguna sombra de la sensación. Deleuze positivamente nunca habla de lenguajes, habla de imágenes movimientos: es una organización del espacio-tiempo más allá de Einstein pero gracias a él de los momentos de la duración. (Rosa, 1999, p. 268).

El lenguaje verbal es capaz de dividirse en otras partes que ayudan a la creación de categorías libres y polivalentes, mientras que en el cine, estas categorías que ayudan a la creación de imágenes, sólo se encuentran si están íntimamente ligadas en cada relato. Esto hace que la imagen se vea limitada y de carácter eventual, lo que implica inevitablemente una doble intención del autor que se ve representada a través de dicha imagen y la cual es imprescindible (Bettetini, 1975, p. 38).

Entendiendo el cine y la literatura como situaciones sociales y expresivas, hacen que se superen sus características en lo que se refiere a lenguaje, ofreciendo así la posibilidad de estimarlo como discurso; es decir, creaciones continuas y racionales dentro del simbolismo general de una sociedad. Siendo hechos de discurso, el cine y la literatura tienen como nexo varias características pragmáticas, como puede ser la representación del mundo en el que vive un personaje, el ser un objeto de creación y no únicamente de fabricación. Ambos tienen varias disposiciones al estar unidos a los discursos sociales con los que intercambian temáticas.

4. La ironía en la novela *Tiempo de silencio*

De lo que se ha dicho anteriormente, observamos que el título *Tiempo de silencio* parecería anunciar, paradójicamente, una narración sigilosa. Sin embargo, la lectura de la novela revela una obra que, al mostrar un tiempo —el suyo— sobre el que hay impuesto un silencio obligado (la dictadura, la censura omnipresente), pretende protestar y denunciar, aunque de una forma cautelosa.

El aborto, las desigualdades sociales mostradas en la novela, la corrupción y el atraso de la ciencia y la universidad, y una legalidad arbitraria y abusiva eran asuntos sobre los que se cernía, desde el fin de la guerra civil, el silencio, y son los temas fundamentales de la novela sobre los que esta, paradójicamente, habla largo y tendido. De este modo, la función poética utilizada por el autor es la ironía, que le permite usar un lenguaje “silencioso”. Así, el autor puede decir muchas cosas pero de una manera poco evidente, sin hacer mucho ruido. A esta función sémica del silencio obedece también la utilización de cronotopos que representan el silencio, como son la noche, las chabolas o la cárcel. Se puede destacar de forma especial el espacio psicológico que se representa en los monólogos –discursos internos, no exteriorizados— donde se relatan “silenciosamente” las acciones más importantes y reivindicativas de la novela.

Podemos sacar otro ejemplo del personaje principal, Pedro, cuando acabada su beca y al regresar a su tierra, comienza un profundo monólogo interior en el que recuerda todo lo que ha ocurrido. Este monólogo silencioso, tanto para Pedro como para el lector, es uno de los momentos más “ruidosos”, más claros en su 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. 181)

Así pues, en el modo manifiesto, la función poética que más se encuentra es la ironía, que permitirá al autor combatir la alienación silenciosa con sus mismas armas: relatar muchas cosas sin hacer ruido. Su significado no es visible sino que hay que intentar encontrarlo más allá de lo que son las palabras directas, su semema es la significación, es decir lo que resulta de la ironía, por lo tanto es similar a la sátira, parodia, burla, risa, etc., pero en esencia, intenta que se entienda lo contrario de lo que se está diciendo: pocas novelas son menos “silenciosas” que *Tiempo de silencio*.

Ante la dificultad de encontrar la función poética más utilizada en la obra y su poder referencial, es pertinente acudir a Jakobson, quien señaló las dos operaciones principales del signo lingüístico que dan lugar a cualquier intervención verbal: la selección y la combinación “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 lenguaje que utiliza Martín-Santos no puede ser evidente y claro porque su significación radica en lo contrario de lo que dice directamente. Esta significación escondida únicamente se le puede presentar al lector a través de la utilización de un estilo retórico, en el que se aprecie lo que quiere insinuar de forma implícita a través de lo que está diciendo claramente. Martín-Santos aparta lo evidente y elige una retórica compleja porque la obra no solamente es arte puro, sino que lo utiliza como arte de persuasión al igual que lo hace la retórica. La crítica Jo Labanyi nos lo resume así:

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)

Observemos que el término *ironía* tiene en sí mismo conceptos paradójicos: entender el contrario de lo que dice mediante el uso de la parodia, sátira, burla. La característica sémica global (isotopía) se encuentra en el cúmulo de todas las intenciones irónicas que tiene 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. 42, 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, encontramos textos en los que se aprecian uniones paradójicas para mostrar negación. Por ejemplo, en la frase “Se había convertido en una familia protectora y oprimente” (Martín-Santos, 2019, p. 40), el punto de vista que el narrador está focalizando es el de Pedro, pero sus sentimientos hacia la familia no resultan claros, son ambiguos e incluso contradictorios, pues la protección se siente como una opresión —de la misma manera—; en toda dictadura la opresión se ampara y legitima en la protección de los ciudadanos.

El amplio nivel sémico, el silencio, propone diferentes formas binarias que ya habíamos antepuesto, los semas que derivan del silencio exponen uniones paradójicas que representan recíproca significación; podemos verlo claramente en el esquema que se muestra en la Figura 1.

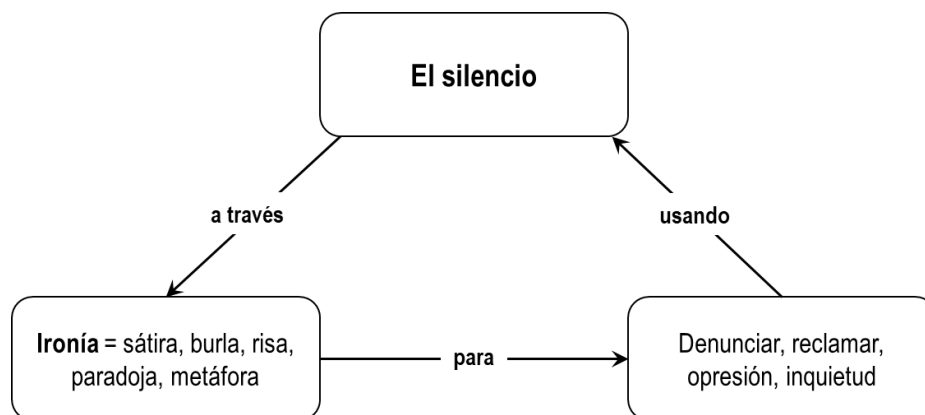


Figura 1: Formas binarias que derivan del silencio

La moraleja que quiere transmitir la novela no se encuentra únicamente en lo que se ve; es decir, la vida de pobreza y miseria de los personajes, sino también en lo que se esconde y no se cuenta: en el silencio. El significado del título de la novela, por lo tanto, hace referencia al conformismo de la época, "al suprimirse la protesta, se suprime la verdad" (Labanyi, 1985, p. 140)

Mediante el título *Tiempo de silencio*, Martín-Santos intenta resaltar no tanto la censura y la represión oficial, cuanto la autocensura que los españoles asumieron como forma de vida natural en el contexto de la posguerra; así, no está únicamente enjuiciando el régimen franquista, sino la complicidad de una sociedad anulada que aceptó las condiciones de la dictadura sin rechistar. Así, el *silencio* simboliza, por una parte, lo que el autor quiere contar en silencio a causa de la censura, y por otra parte, el conformismo de la gente que no solo no protesta sino que permanece callada y en silencio.

A todo esto, Martín-Santos, nos ofrece una de sus ironías más importantes a través de su personaje principal, Pedro: "Pero yo he querido estar aquí, fracasado, sin tocar ni cánceres, ni microscopios ibéricos de los pequeños sabios ibéricos, que yo no puedo ya tocar, porque lo que he querido es estar aquí solo, pensando; no, sin pensar; sólo depositado" (Martín-Santos, 2019, p. 212) Pedro se otorga a sí mismo estas cualidades al explicar que quería ser científico pero fracasado, como si ese hubiera sido su objetivo inicial, o bien como si fuese el único destino realista al que puede aspirar un científico en la posguerra española.

Tiempo de silencio nos ofrece otras muchas ironías a través del uso de la intertextualidad las cuales abundan el texto; sin embargo, en ese artículo solo mencionamos la similitud con el libro de Cervantes. Así, Pedro es visto por el autor igual que a Don Quijote; Pedro lucha contra el cáncer buscando una cura; es decir, lucha contra un enemigo invisible, al igual que lo hace Don Quijote cuando se enfrenta con oponentes como los molinos que él cree gigantes.

Son inabarcables los niveles de significado que se encuentran en la obra de Luis Martín-Santos, y esto se observa en la multitud de alusiones que se encuentran. Las evocaciones de otras obras literarias tal y como hemos ido viendo, son una parte importante de la configuración narrativa de la obra.

5. La ironía en la adaptación cinematográfica

Por su parte, la aparición de la ironía en la adaptación cinematográfica de la novela *Tiempo de silencio* es marcada por el uso de diferentes planos, los encuadres la iluminación y el sonido. También es de señalar la importancia del lenguaje, tanto verbal como gestual, que emplean los personajes para reflejar la ironía visual.

De modo general, la película es una ironía a través de imágenes de la situación social de la época. Se pueden ver planos generales mostrando las calles de Madrid hasta la miseria de las chabolas. Además, los personajes están bien representados por clases a través de la vestimenta; así, Matías o Pedro siempre van vestidos de calle y Muecas

o Cartucho sucios. También se representa con su lenguaje y gestos; por ejemplo, Muecas tiene un tic en los ojos que es producto del nerviosismo que seguramente ha adquirido con el paso de los años y sus experiencias, y que no ha podido corregir por falta de recursos.

En el camino hacia las chabolas para buscar los ratones, Pedro y Amador hablan de la vida de Muecas y cómo habrán criado los ratones; en este momento, Amador hace una ironía sobre el premio que ganará Pedro si una de las chicas enferma por esto. Además, Pedro se queda mirando a unos niños que están preparando tabaco, y el director, con movimientos rápidos de cámara en plano americano para reflejar la expresión de ambas partes, enseña la ironía de que hace unos segundos Pedro estaba pensando en ganar un premio importante, mientras hay niños que están trabajando para poder comer y viven en la miseria.

La trama de la chabola del Muecas es un momento especial para captar la atención del espectador, y por ello, el director, utilizando detalles como la diferencia de expresiones a la hora de hablar o la vestimenta, pone en evidencia las clases sociales de la época y la ironía de que todas son importantes unas para otras, utilizando así una referencia a la pescadilla que comía en la escena anterior Pedro, y remarcando el refrán "la pescadilla que se muerde la cola".

Así, Pedro, considerado de clase social alta, vestido con traje y corbata, va acompañado de Amador vestido con un traje normal y boina representando a la clase media y, finalmente, Muecas vestido con harapos y utilizando vocabulario poco culto e incluso en ocasiones erróneo, da apariencia de ser una persona dura y autoritaria.

La octava escena es importante en cuanto a la ironía sobre la clase social alta de la época. El director pone en evidencia que a pesar de toda la ampulosidad externa posible, en el interior, es decir, en cuanto a la mente, carecen por completo de ella. Todo esto lo refleja a través de una conferencia de Ortega y Gasset, en la que el director, con un plano general y un punto de vista indirecto, muestra que el teatro está lleno, aunque después se demuestre que no han entendido nada, y por ello el director introduce la presencia de un gato, reflejando así que hasta un animal podría acudir a la conferencia porque nadie lo iba a entender, incluido el animal. Además, Pedro más tarde habla con el filósofo directamente y se representa la ironía de como de un instante a otro, el personaje pasa de estar disfrutando de la vida, a que se lo lleven encarcelado y le nieguen la libertad. También, este tipo de ironía se observa en la madre de Florita, que ve que el forense no deja que el alma de su hija quede en libertad dándole un entierro cristiano, cuando horas antes era una chica libre y alegre.

Además, a partir de una secuencia de planos en la que llevan a Pedro a declarar y se cruza con Ricarda, esta pide declarar que él no ha sido y por lo tanto el director consigue ironizar así sobre la idea anterior de que todo el poder reside en lo militar, ya que en esta ocasión queda en manos de una mujer pobre y desarrapada y su confesión de inocencia hacia Pedro. Ni siquiera Pedro, con su declaración llena de palabras técnicas,

podría conseguir lo que esta mujer consigue. Toda esta ironía la consigue el director con una focalización técnica desde el punto de vista de cualquiera de los personajes que aparecen en escena, ya que el espectador va desenmarañando la trama al mismo tiempo que ellos.

En la escena final, en la que Pedro está reflexionando en su laboratorio, además de la luz natural, el director utiliza un foco directo a sus ojos y el reflejo del fuego que está encendido para estudiar algo en las probetas. Así, el director da un giro al uso de la luz que hasta ahora había utilizado con la ironía y esta vez la resalta para que el espectador entienda tanto el título como la ironía de la importancia del silencio.

Por las calles de Madrid, durante el día, luz natural del sol, el director en esta ocasión resalta más el espacio utilizando otras técnicas cinematográficas como son la secuencia de planos. Durante la noche, iluminación de farolas, que se centran en los personajes, situándoles entre luz y sombras dependiendo de la acción que están realizando; por ejemplo, Pedro, Matías y el alemán compran churros en la calle y se les ve bajo la luz de la farola; más adelante, con el alemán en el suelo, se encuentran en penumbra. Nuevamente, el director utiliza este cambio de luces para resaltar la ironía que se refleja en ese momento de comparación entre España y otros países europeos.

En la sala de estar donde se reúnen por la noche, hay una luz tenue artificial que proviene de una lámpara que está en la mesita, por lo tanto, la luz se va a repartir por zonas, los personajes que están más cerca están más iluminados para darles más importancia y los demás personajes están en una ligera penumbra con el objetivo de que el espectador los tenga presente para posibles acciones futuras. También, el director utiliza este tipo de iluminación para centrar la ironía dentro de la penumbra con el personaje de Dorita. Continúan los mismos colores apagados, sólo resalta el morado de unas flores en la otra mesita para dar elegancia a la estancia.

El burdel es caracterizado por el uso de mucha luz pero artificial. En esta ocasión, el director alumbra toda la estancia no sólo con las lámparas del techo, sino que refuerza la iluminación con pequeñas lámparas en forma de velas detrás de las chicas, buscando así un misticismo de sensualidad asociado a las velas y al mismo tiempo, se asocia a los templos religiosos; ironía vista por Martín-Santos como un templo de celebración nocturna y bien interpretada por Vicente Aranda. Además, los colores con los que van vestidas y está decorado el burdel, son colores vivos y llamativos como el rojo, rosa, verde, morado para dar un efecto de pasión, relajación, bienestar, o el rosa de las paredes asociado a la feminidad.

En la cocina, mientras hablan de la posibilidad de que Pedro se esconda allí, la madame, coge un tomate en su mano como una ironía dirigida a la conferencia de Ortega y Gasset y la manzana. La iluminación es natural, entra por la ventana; pero en ese momento, un foco está dirigido al tomate y a la expresión de su cara, al igual que estaba dirigida al filósofo y a los intelectuales de la época.

Por su parte, el policía Similiano vigila a los amigos de Pedro para darse con él rápidamente; el único problema que tiene es el estómago, ironía sobre el poder militar de la España de época nuevamente, que no tiene ningún problema en dar con la verdad excepto los suyos internos; en fin, un cuerpo de seguridad enfermo. Cuando el policía Similiano llega al burdel enseñando la placa, lo primero que busca es ir al baño, luego aparece otra vez con cara vigilante pero tranquilo y fumando un cigarro; por la esquina aparece Cartucho con el mismo semblante, ironía nuevamente de la igualdad de poder entre un agente de seguridad y un asesino ladrón. La ironía, en este caso, muestra que Pedro el intelectual es vigilado tanto por el poder máximo como por el ladrón de clase muy baja. Vicente Aranda igual que Martín-Santos; ambos, reúnen los polos opuestos para conseguir el efecto paradójico con sentido irónico.

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.

Referencias bibliográficas

- Ardid, C. P. (1992) *Literatura y cine, una aproximación comparativa*. Madrid, España: Cátedra.
- Ballart, P. (1994) *EIRONEIA la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, España: Quaderns Crema
- Bettetini, G. (1975) *Cine: lengua y escritura*. México: Fondo de cultura económica.
- Hernández, J. (2005) *Cine y literatura, la metáfora visual*. Madrid, España: Rodríguez San Pedro.
- Jakobson, R. (1981) *Lingüística y poética*. Madrid, España: Cátedra.
- Labanyi, J. (1985) *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid, España: Taurus.
- Migoyo, G. D (1980) *El funcionamiento de la ironía*. Madrid, España. Fundamentos. edit. Fundamentos.
- Martín-Santos, L. (2019) *Tiempo de silencio*. Barcelona, España: Planeta.
- Rosa, N. (1999) *La producción del montaje en el discurso de la verdad textual: entre cine y discurso narrativo*. En, José Luis Castro de Paz; Pilar Couto Cantero; José María Paz gago, Cien años de cine, historia, teoría y análisis del texto fílmico. Madrid, España: Universidad de la Coruña.
- Schoentjes, P. (2003) *La poética de la ironía*. Madrid, España: Cátedra
- Vilches, D. A. (2003) *El libro de buen humor en La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. En, Actas X simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea. Madrid, España: fundación de Luis Goytisolo.