



TIEMPO DE SILENCIO DEBUTA EN EL TEATRO DE LA ABADÍA

María de la Soledad Gómez Ruiz
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen. El teatro de La Abadía estrena la primera versión teatral de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos (26 de abril al 3 de junio de 2018). Rafael Sánchez es uno de los directores más singulares de la escena alemana de nuestros días (suizo-alemán, descendiente de emigrantes españoles), actualmente vinculado al teatro municipal de Colonia (Schauspiel Köln). Sánchez trabaja habitualmente con el dramaturgo austríaco Eberhard Petschinka, que ha realizado esta adaptación de *Tiempo de silencio*. Este estudio establece las relaciones de hipertextualidad entre la novela, el texto dramático de Petschinka y la puesta en escena de Sánchez para descubrir la alta potencialidad dramática de la novela y la visión género. Se trata de demostrar que el género narrativo es un punto de partida muy contemporáneo que adquiere nueva forma en la traducción escénica de Sánchez. La novela describe de forma despiadada la época de posguerra española y la lucha por la supervivencia. En cambio, lo más destacable del espectáculo es la actualidad del conflicto representado y la originalidad y pureza de la dramaturgia.

Abstract. The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*, of Luis Martín-Santos (April 26 to June 3, 2018). Rafael Sánchez is one of the most singular directors of the German scene of our days (Swiss-German, descendant of Spanish emigrants), currently linked to the municipal theater of Cologne (Schauspiel Köln). Sánchez regularly works with the Austrian playwright Eberhard Petschinka who has made this adaptation of *Tiempo de silencio*. This study establishes the relations of hypertextuality between the novel, the dramatic text of Petschinka and the staging of Sánchez to discover the high dramatic potential of the novel and the vision of gender. The aim is to demonstrate that the narrative genre is a very contemporary starting point that acquires a new form in Sanchez's scenic translation. The novel describes in a ruthless way the Spanish post-war period and the struggle for the survival of its characters. On the other hand, the highlight of the show is the actuality of the conflict represented and the originality and purity of the dramaturgy.

Palabras clave. Narratología comparada, Adaptación teatral, Textos narrativos, Dramaturgia

Keywords. Comparative narratology, Theatrical adaptation, Narrative texts, Dramaturgy

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

1. Introducción

Tiempo de silencio, publicada entre los años 1961 y 1962 por Seix Barral, supone un viraje en la narrativa española de posguerra. Con ella se pasa del neorrealismo español imperante en la década de los '50 a la novela experimental de los '60. El objetivo de este trabajo consiste en analizar comparativamente la novela de Luis Martín-Santos respecto de la primera adaptación teatral realizada por el dramaturgo austríaco Eberhard Petschinka –traducida al español por Ronald Brouwer– y cuya puesta en escena corresponde al director suizo-alemán, de ascendencia española, Rafael Sánchez, actualmente vinculado al teatro municipal de Colonia (Schauspiel Köln). Se trata de un proyecto largamente deseado por José Luis Gómez, hasta que hace dos años se lo encargó a Rafael Sánchez. El montaje completa el ciclo sobre la Memoria Histórica trazado por La Abadía en el que se integran las precedentes reflexiones sobre Unamuno y Azaña.

La novela de Luis Martín-Santos nunca se había representada en teatro hasta ahora; sin embargo, es un texto sumamente innovador llevado al cine por Vicente Aranda (1986). El motivo de no haber sido adaptada al teatro anteriormente se debe a las dificultades que plantea el hipotexto: la alternancia de narradores externos e internos, la sucesión de monólogos interiores, las digresiones filosóficas, marxistas y existencialistas, la intertextualidad, las descripciones y la multiplicidad de espacios. Sin embargo, como se verá, Petschinka y Sánchez crean una magnífica dramaturgia y puesta en escena con notables supresiones. El peso interpretativo corre a cargo de siete actores habituales de La Abadía; ellos dibujan, mediante la narración, los espacios descritos y encarnan a los personajes de la trama sin cambios de vestuario ni elementos sobre la escena. Este estudio aborda un aspecto muy fronterizo que conecta con dos de los rasgos de la dramaturgia contemporánea: el hibridismo y trasvase de géneros. El teatro ha tomado prestadas desde el siglo XX numerosas técnicas propias de la novela y, dado el carácter intersemiótico que los relaciona, deberá considerarse este trabajo dentro de la disciplina de la narratología comparada, puesto que ambos modos, a pesar de su oposición –diégesis y drama–, practican un infinito intercambio de figuras, registros y procedimientos, como afirma Ángel Abuín (1997: 15). Lo que resulta más novedoso de esta adaptación es el tratamiento del narrador en escena y la alternancia entre narración e interpretación de los actores en un espacio vacío, que representa cualquier gran ciudad de Occidente. La traducción escénica de Petschinka y Sánchez demuestra, como se verá en el siguiente epígrafe, la teatralidad implícita de la novela y la angustiosa actualidad del conflicto del protagonista que, para sobrevivir al sistema, se sacrifica y sacrifica a las personas.

Entre las distintas interpretaciones que se le han dado a la novela cabe destacar dos: la que parte de la concepción de la obra como nueva novela social, según algunos críticos como Joan Lipman Brown (1982: 62) y, por otra parte, la interpretación de la novela como obra existencial, que toma como base la filosofía de Sartre, y precisa que la novela de Martín-Santos es la historia del fracaso del proyecto vital de don Pedro. Ambas posturas empiezan a aproximarse durante los años '80, influidas por el pionero trabajo de Gonzalo Sobejano (1975: 546) que fue el primero en afirmar que se trata de una novela estructural en la que tienen cabida ambas interpretaciones. De esta época destacan dos importantes trabajos al respecto: el de Alfonso Rey (1988) y el de Jo Labanyi (1985). El montaje conserva la crítica mordaz a la sociedad franquista, pero va más allá y propone un distanciamiento brechtiano que lleva al espectador posmoderno a valorar la novela de Martín-Santos como denuncia de un *tiempo de silencio* no solo para el protagonista sino también para las mujeres. La interpretación misógina de la mujer se potencia en la dramaturgia y puesta en escena de Petschinca y Sánchez y es uno de los grandes aciertos del espectáculo que, a su vez, conecta con una interesante contribución crítica desde la perspectiva de género realizada por Freire Silka (1990) sobre el personaje de Ricarda.

Por último, analizaré la fidelidad del texto dramático –su traducción española– y del espectáculo respecto de la novela y el lenguaje experimental y renovador. Se respeta el lenguaje médico-científico, de jerga, el punto de vista satírico, aunque se omitan los pasajes paródicos dedicados a la conferencia de Ortega y Gasset, la tertulia del café Gijón, la casa del pintor y las intertextualidades y digresiones sobre Cervantes, la literatura y la lectura que demorarían la acción; por tanto, la adaptación teatral conserva aproximadamente un 70% del hipotexto. En el sentido experimental, la crítica especializada ha puesto en relación *Tiempo de silencio* con el *Ulises*, de Joyce. Se tiene constancia de que el autor conocía y sentía gran admiración por la novela del escritor irlandés, pues en ambas se utilizan experimentos literarios y lingüísticos para expresar el contenido psíquico de los personajes. El rasgo común que comparten es la individualización de los personajes sobre el fondo urbano.

2. Teatralidad implícita y visión de género

El teatro cuenta una fábula que puede ser resumida en forma de relato. La trama de esta novela es lineal, sin comienzo *in media res*, con presentación, nudo y desenlace, con algunas acciones secundarias que convergen en la principal, con una clara sucesión temporal y causal en todos los episodios y con un desarrollo

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

psicológico vinculado a los hechos, como afirma Alfonso Rey en el prólogo de la edición (2005: 24). También es interesante la presencia de una voz externa que a modo de narrador épico comente, describa o prevea la acción dramática. Desde Bertolt Brecht, la figura del narrador en escena propone un distanciamiento que potencia el despertar activo de un espectador crítico e inteligente. Ambos aspectos se encuentran implícitos en la novela de *Tiempo de silencio*: el narrador omnisciente crea un distanciamiento crítico cargado de ideología pesimista en la novela que, junto a los monólogos interiores –para profundizar en la caracterización de los personajes– aportan el primer aspecto destacado de la técnica narrativa de Martín-Santos. La ideología del narrador, que supone una valoración de los hechos relatados, se manifiesta de tres maneras diferentes en la novela, como explica Alfonso Rey:

- 1) calificando los hechos al tiempo que son narrados, por medio de adjetivos, símiles o contrastes que implican, automáticamente, una valoración; 2) enjuiciando de forma explícita, aunque sea brevemente, la conducta de algunos personajes; 3) exponiendo reflexiones amplias sobre la sociedad española, a veces en forma de digresiones que establecen un alto en el relato. (1988: 23)

Estos tres rasgos implican que la omnisciencia del narrador ofrece comentarios al lector sobre los personajes y acontecimientos mostrados. El discurso, por tanto, es muy rico y plantea dialogicidad y narratividad a partir de los diálogos en estilo indirecto, que habría que reescribir, cuenta con la presencia de un narrador omnisciente que comenta y satiriza –Alfonso Rey alude a la terminología de Norman Friedman– y lo denomina omnisciencia editorial por los juicios explícitos del narrador. Además, este narrador externo conoce la interioridad de los personajes y es selectivo al adoptar la perspectiva del personaje. Y, por último, los monólogos interiores directos, indirectos y los soliloquios.

Sin embargo, volviendo a la trama, la dificultad del hipotexto reside, entre otras cosas, en la multiplicidad de espacios y ambientes donde se desarrolla la acción. Se trata de una novela circular que define a su protagonista: don Pedro llega a Madrid sin nada y se va sin nada, la ciudad lo acaba expulsando. Es la historia del fracaso del protagonista y se marcha por el chantaje implícito de la ciudad. Alfonso Rey continúa afirmando que este espacio tiene una triple dimensión en la novela (2005: 25): social, histórica y cultural. Por tanto, el segundo aspecto destacado de *Tiempo de silencio* radica en la teatralidad de la historia del protagonista y su peripecia cuando don Pedro entra en colisión con el mundo de la delincuencia, las chabolas y el laboratorio. La acción de la novela se ve influida por la mitología; Alfonso Rey (1988: 87) afirma que está

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

construida sobre dos esquemas, uno lo aporta el *Ulises*, de Joyce, y el precedente épico de la *Odisea*, de Homero, y el segundo se perfila a través del mito de la aventura del héroe. El protagonista y su aventura tienen ingredientes míticos, don Pedro es un investigador científico que va a ser derrotado y expulsado del sistema. La novedad consiste en que los mitemas de la tradición se adaptan al ámbito cotidiano de la posguerra madrileña. El itinerario del protagonista muestra la contextura de su personalidad en diversos ambientes hasta la noche del sábado. La obra dramática refleja todo este viaje y, sin embargo, omite la conferencia, el café Gijón, la casa del pintor y los momentos en la casa de Matías que reflejan los altos estratos sociales que don Pedro frecuenta. Alfonso Rey (2005: 96-98) analiza la acción de la novela que, aunque transcurre con morosidad, abarca pocos días. El primer núcleo dura un día y medio pero el narrador se centra en dos o tres horas y actúa selectivamente en el transcurso del tiempo: el soliloquio inicial de Pedro y los sucesos de la mañana en que se dirige a las chabolas. El segundo núcleo ocupa una noche desde que cena en la pensión hasta el amanecer. El tercero abarca otra noche desde que Pedro va a la casa de Matías, asiste a la conferencia, se dirige a la fiesta, se esconde en el burdel y es detenido. El cuarto es cuando entra en la Dirección General de Seguridad, sus reflexiones en la celda y el segundo interrogatorio. Y, por último, el quinto abarca desde la salida de la cárcel hasta el festejo en la pensión, la expulsión del centro de investigaciones, la muerte de su novia, Dorita, y el soliloquio final de su marcha.

En tercer lugar, los personajes también ofrecen teatralidad en su individualidad. Cada personaje es retratado para captar su complejidad y cambiante conducta como ser humano. El narrador indaga sobre todo en la interioridad del protagonista mostrando sus flaquezas, como por ejemplo, el hecho de *carecer de norte* o dejarse llevar cuando se suma al ambiente del café con su amigo Matías, que por otra parte, conserva en la versión teatral la misma imagen de joven de la alta burguesía que gasta su tiempo en borracheras y lleva al protagonista a visitar el burdel. Los secundarios también están contruidos con riqueza de matices: la dueña de la pensión muestra su ruindad en los dos soliloquios sobre las infidelidades y palizas que le daba su marido y cómo prepara a su nieta para venderla en matrimonio. Por otra parte, Amador y Muecas son los representantes de los bajos fondos sociales. Muecas es el responsable del clímax fatal del protagonista por el incesto cometido con su hija Florita y la muerte que le causa por el aborto; en la versión teatral desaparece el personaje de la hija menor sobre la que también parece ejercer violencia. Cartucho muestra su primitiva psicología a través de los soliloquios en primera persona que le concede el autor, su sistema de valores delictivos y su venganza, respecto a la muerte de su novia Florita, que provocan el desenlace fatal causando la muerte de Dorita y la expulsión de don Pedro, al que no le queda

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

nada a lo que aferrarse en Madrid. Respecto a los personajes humildes de *Tiempo de silencio*, Alfonso Rey (2005: 52-53) afirma que la posición del narrador se sitúa de manera distinta con cada uno de ellos: muestra desprecio por Cartucho, repulsión hacia el Muecas, una burlona simpatía por Amador y conmiseración por Ricarda. Estas reacciones y sentimientos distintos del narrador intensifican la individualidad psicológica de cada uno de ellos y se respetan totalmente en la dramaturgia de Petschinca. Lo más original y novedoso de la adaptación teatral es la potenciación del personaje de Ricarda. El narrador hace en la novela un análisis introspectivo sobre la mujer del Muecas para definirla como una mujer de escasa inteligencia y cultura. Es significativo cuando muere Florita que la madre repita que su muerte no fue provocada por don Pedro. Alfonso Rey (2005: 39) afirma que eso denota la sinceridad y bondad de este personaje infradesarrollado que agradece la ayuda prestada por el protagonista y con su testimonio final lo salva de la cárcel y lleva al Muecas a los tribunales. La perspectiva de género queda reflejada en la novela de Martín-Santos puesto que las víctimas son mujeres: Dorita y Florita pagan con su muerte el viaje trágico de don Pedro. Las mujeres representan la pérdida del honor del sistema que ha conformado la España de los años de posguerra. Son muy significativas las formas de actuar de la dueña de la pensión que vende a su nieta en matrimonio para ascender socialmente y las visión de las prostitutas del burdel, lugar que manifiesta la explotación de las mujeres. Sin embargo, lo más llamativo desde el comienzo de la novela es cómo Amador cuenta a don Pedro el proceso de reproducción que utiliza el Muecas con los ratones. Sus hijas son las que ceden su cuerpo para que las ratonas entren en celo, se embaracen y produzcan más ratones. El autor les confiere, por tanto, un estatus de mujeres-objeto y lo hace, además, con un lenguaje des-subjetivizante que realza que están privadas de sus libertades por un padre que, además, ejerce el incesto con ellas. Las hijas y su madre se resignan ante este sometimiento al padre, que se define como un patriarca bíblico.

La dramaturgia de Petschinca incluye la violencia de género que ejerce el Muecas sobre Ricarda. La acotación de la escena veintidós indica que el Muecas le pega a su mujer para que no confiese ante el juez y ella le clava el cuchillo en la mano. Lo más interesante de esta escena es la rebelión de Ricarda como interpretación contemporánea que potencia la dignidad de esta mujer y de sus hijas y su instinto de libertad. Dentro de su presentación como la mujer oprimida de la novela, Freire Silka (1990: 155-164) destaca también su bondad hacia don Pedro y esta búsqueda instintiva de la libertad. La presentación de Ricarda coincide con la llegada de don Pedro a las chabolas acompañado por Amador. No existen lazos que unan al protagonista con Ricarda, pero dada la responsabilidad que tienen Amador y Muecas en el fracaso del protagonista profesionalmente, Ricarda lo protege finalmente confesando su inocencia. El

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

momento clave de Ricarda y de don Pedro es la muerte de Florita por el aborto. Ella sabe la verdad y consuela a don Pedro diciéndole «usted hizo todo lo que pudo» (2005: 186), tras lamentar la muerte de Florita, como madre desea enterrarla y camina kilómetros hasta encontrar a las personas indicadas que le brindan una sepultura cristiana. Muecas ni asiste al entierro, y por tanto, el personaje logra realizar una acción de manera independiente a su marido. Freire Silka también destaca el momento en el depósito de cadáveres porque en ningún momento abandona a su hija. Los dos últimos ultrajes se producen cuando ve el cuerpo de su hija mezclado con otros y en la autopsia, frente a la cual reacciona como si mataran a su hija por segunda vez. Ricarda logra la liberación en la cárcel; en ella, toda su vida pasa por su mente: violación, partos, el hambre y los golpes del Muecas. La madre se libera con la confesión final y el narrador convierte al personaje en símbolo de supervivencia en un mundo deshumanizado y opresor, cuya función ha sido la de otorgarle el lugar que le corresponde a su hija al morir y hacer justicia con don Pedro liberándolo. También destaca a Ricarda y a Florita, como los dos únicos personajes femeninos que se salvan de la ironía del narrador, porque son las únicas inocentes cuya única tara es la de haber nacido pobres. Esta visión conecta con la adaptación de Petschinca y Sánchez, cuya dramaturgia potencia la rebelión de Ricarda hacia su marido y se añaden nuevos textos que aportan la visión de la mujer para conectar con el espectador de hoy.

3. Análisis comparativo: de la novela al espectáculo de Rafael Sánchez

La adaptación teatral implica un cambio de código cuando el género original forma parte de un texto narrativo. También abarca el concepto de deconstrucción al deshacer un texto fuente y mostrar nuevas lecturas y sus interpretaciones mutantes. Lo más destacable es que en la adaptación de textos narrativos se cumplen directamente dos de los tipos de transtextualidad literarias definidas por Gérard Genette: la hipertextualidad (toda relación que une un texto B o hipertexto con un texto preexistente A que llamaremos hipotexto) que plantea la visión y lectura actualizada del dramaturgo, la transformación de un género a otro, así como la inspiración e imitación de un hipotexto. El segundo tipo implica una relación de copresencia entre dos o más textos que en la adaptación se cumple objetivamente en los casos de incorporación, montaje y *collage* de textos externos. También se puede afirmar que la teoría del injerto, desarrollada por Derrida, presenta conexiones con la teoría de la intertextualidad de Bajtin y divulgada por Kristeva. Ambas parten de la noción de dialogismo mediante la concepción del texto como una escritura que lee otra escritura y se lee a sí misma. Por ello, la propuesta de Derrida abre

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

el texto a una polisemia universal, debido a que el texto puede ser repetido en un nuevo contexto para adquirir un nuevo significado.

En este sentido *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, presenta una serie de dificultades y desafíos interesantes para el teatro posdramático. Como dijimos, se trata de una novela que desde hace tiempo quería llevar al escenario José Luis Gómez. Para el teatro de La Abadía suponía un gran estímulo trabajar con Rafael Sánchez, un director extranjero, por el hecho de aportar una mirada distinta sobre la novela de Martín-Santos. El resto del equipo lo proponía el teatro de La Abadía a partir de un taller realizado en abril de 2017. El dramaturgo austríaco, Petschinca versionó cuatro o cinco escenas a partir de la novela y con este material comenzaron el taller con catorce actores. El director y el dramaturgo ya habían decidido que la dramaturgia intercalaría narración e interpretación; este taller sirvió al director para conocer a los actores y constatar el camino elegido. Una vez cerrado el reparto con siete actores, la obra dramática contaría con tres actrices de edades bien diferenciadas: Lola Casamayor como Matriarca (de unos 60 años), Doña Luisa –*madame* del burdel– y la bailarina en la verbena, Lidia Otón (de unos 40 años) como Dora –hija de la Matriarca–, Charo –puta en el burdel–, Ricarda –esposa del Muecas–, Mecnógrafa de la cárcel y Directora del laboratorio y Carmen Valverde como una joven (de 25 años) que representa a Dorita –nieta de la Matriarca–, Florita –hija del Muecas– y Puta joven en el burdel. Por otra parte, Sergio Adillo encarna a Don Pedro y es el único actor que no dobla personaje, Julio Cortázar a Matías y Muecas, Roberto Mori a Amador, Gracioso funcionario de la cárcel y Cliente del burdel, y, finalmente, Fernando Soto encarna a Muecas, Similiano, Gracioso, Funcionario de la cárcel y Cliente del burdel.

Por otra parte, el trabajo dramático con un texto narrativo supone cinco operaciones con el texto base: elipsis, sumario, adición, transformación y permutación. En la adaptación teatral de Eberhard Petschinca se respeta y condensa la trama de la novela y predomina la adición de algunos textos propios del dramaturgo y la eliminación de los pasajes dedicados a la conferencia de Ortega y Gasset, la tertulia del café Gijón, la casa del pintor y las intertextualidades y digresiones sobre Cervantes, la literatura y la lectura, además de la transformación del género narrativo en dramático, la reescritura de los diálogos y la condensación de personajes. Se respeta el 70% de la novela con un 30 % de textos añadidos por Petschinca.

Antes de analizar comparativamente la dramaturgia y puesta en escena, merece ser destacada la labor del traductor, Ronald Brouwer, que es, a su vez, el coordinador artístico de La Abadía. Su labor consistió en cotejar la novela en castellano con la versión alemana y traducirla con el mayor rigor posible. La dramaturgia, traducida al español, inserta en cada escena las páginas correspondientes de la edición crítica de Seix Barral. El texto dramático que voy

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

a comparar es la versión del 4 de abril de 2018: consta de veintinueve escenas y el prólogo arranca con los siete actores en el escenario. La primera diferencia es que se altera el orden del hipotexto y el actor Roberto Mori narra el pasaje que describe las ciudades (2005: 66-69): «Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica...». La segunda escena corresponde al laboratorio (2005:57) con don Pedro y Amador; esta escena alterna momentos en los que narran como actores Amador, Muecas y Florita. La tercera escena se sitúa en la pensión familiar con Matriarca, Dora, Dorita y don Pedro. La Matriarca comienza narrando a público (2005: 151): «Lo que les pasa a los hombres de ahora es que no llegaron a tiempo a la última guerra...» y salta al diálogo entre Dora, don Pedro y Matriarca (2005: 98): «Dora: ¡Usted no ha tenido que ir a ninguna guerra, don Pedro!» para justificar la presentación de los personajes mientras Dorita baila con él por exigencia de acotación y Matías actúa como narrador. La tercera escena se desarrolla en la calle y corresponde a (2005:90): «¿Son esas las chabolas?». Don Pedro y Amador se dirigen a las chabolas, mientras ambos personajes reproducen en estilo directo la conversación con Muecas que justifica su presentación como personaje «Me tengo que ir a Madrid, ¿entiendes? ¡En este pueblo de mierda no hay nada para mí, Amador!». A continuación la escena cuatro describe las chabolas y todos los actores narran en escena (2005:101); la acotación indica que miran con prismáticos a lo lejos. En la escena cinco ya están en la chabola del Muecas (2005: 110-118) don Pedro y Amador, aparece todo el reparto. Se establece un diálogo entre el Muecas y Amador mientras Florita trae una limonada a don Pedro, la acción se realiza mimada sin el objeto. La variante es que desaparece de la versión la hermana menor de Florita. La escena termina con una alusión muy directa sobre las relaciones incestuosas entre el Muecas y su hija (2018: 23): «Muecas: ...que casi siempre tiene ganas». Actor Matías: “... que siempre es apto para la cópula». Muecas: «Bonita expresión: ‘apto para la cópula’». Florita: “Siempre apto para la cópula como... papá».

La escena sexta corresponde al soliloquio de Cartucho (2005: 106-109); como variante se establece un diálogo entre Cartucho y Florita y él le cuenta cómo mató al guapo y ella le pregunta por qué lo hizo; se mantiene el lenguaje de jerga y el contenido del texto. Por otra parte, la séptima escena se sitúa en la pensión familiar: la primera acotación indica que don Pedro abre la ventana y le llama Matías, al que presenta al público (2005: 163): «Su poema más famoso dice: Triste Edipo, ya nunca veré más la luz del sol. ¡Electra, Electra, ven a mí!». A continuación la Matriarca retiene a don Pedro y pasa un cepillo por toda su ropa, según la acotación, y se establece el diálogo entre ambos que corresponde a (2005: 149). Se suprime la descripción de la noche del sábado y el itinerario nocturno desde la tertulia del café Gijón, etc. La escena octava corresponde al burdel de Doña Luisa (2005: 158-163); aparecen en escena Matías, Charo, Doña Luisa, Joven Puta, don Pedro y son narradores actor Muecas y actor Amador. La

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

escena nueve representa el camino de vuelta de don Pedro a la pensión (2005:163) y, como variante, aparece la actriz que encarna a Florita, alternando los momentos narrativos con la interpretación de don Pedro (2018: 34): «Actriz Florita: Pedro volvió con las piernas blandas. Repitiéndose una y otra vez: Don Pedro: No estoy borracho. Actriz Florita: Pensando: don Pedro: Soy un cobarde...».

En la escena diez ya está en la pensión familiar, aparece como narradora la actriz Dora y como personajes Matriarca, don Pedro, Dorita y Dora. Comienza la escena con la narración de la llegada de don Pedro (2005: 165-169), hasta que llega a Dorita y se abrazan por exigencias de acotación; como variante respecto de la novela la Matriarca y Dora observan a la pareja y Petschinca añade el siguiente diálogo entre ellas (2018: 37-38): «Matriarca: ¡Ya ha caído! Qué bien hice en no dormir. Dora: Mira qué constitución tiene. Matriarca: Qué bien lo tenemos agarrado ahora, pues al fin ha caído. Dora: Y cómo se apodera de ella. Matriarca: Y ya no le soltaremos. Dora: ¿No le va a excitar con sus caderas? (...)». A continuación Dorita sigue con un monólogo que se corresponde con el original (2005:168-169), la variante consiste en que en la novela relata el encuentro el narrador omnisciente y se intercala el diálogo entre ambos. La siguiente acotación indica que don Pedro coge su ropa y, al irse, choca con la Matriarca, que le corta el paso; este diálogo conecta con el hipotexto (2005: 170). La escena diez tiene una segunda parte, en la pensión, que coincide con la aparición de Muecas (2005: 174) solicitando ayuda para su hija Florita.

La once, la del aborto, también se divide en dos partes: en la primera aparecen por exigencias de la acotación Cartucho y don Pedro en el proscenio, se sintetizan de cara al público los pareceres de ambos sobre lo que ocurre en la chabola del Muecas (2005: 178-179). En la segunda parte de la escena once aparece todo el reparto y la acotación indica que don Pedro se vuelve hacia la mesa en la que yace Florita y donde el Muecas y su consorte se inclinan hacia su hija, mientras Amador le alcanza a don Pedro los instrumentos quirúrgicos. La actriz Matriarca narra al público el proceso del aborto, que reproduce el original (2005: 184): «Es preciso primero colocarla en la adecuada posición ginecológica, dilatar luego el cuello de matriz...». Después tras un breve diálogo entre Don Pedro, Muecas y Amador, Florita se incorpora y narra al público su muerte (2005: 186).

La escena doce se sitúa cerca de las chabolas: la acotación indica que Cartucho asalta a Amador y le pone la navaja al cuello, mientras ambos tienen un diálogo sobre lo que le ha sucedido a Florita (2005: 197-198). La escena trece corresponde al burdel y es una adición de Petschinca; por exigencias de la acotación doña Luisa enseña a bailar a la Joven Puta y a Charo. Aparecen don Pedro y Matías con una cesta de alimentos (2005: 229) y don Pedro se esconde allí como en la novela; se ha omitido la visita a la casa de Matías y la conferencia

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

de Ortega y Gasset. La escena catorce, en la calle, es un diálogo entre Matías y Amador (2005: 241) pidiéndole ayuda para que Amador confiese la verdad en la comisaría. La quince es una escena creada por Petschinca: se trata del encuentro sexual entre don Pedro y la Joven Puta. En la escena dieciséis se encuentran en el proscenio Amador, Cartucho y Similiano que buscan a don Pedro en el burdel (2005: 242), y como variante, no aparece en la versión Matías. En la escena diecisiete todo el reparto aparece en el burdel, y Similiano se identifica como inspector y Cartucho coge de la mano a Charo; la escena se corresponde con el momento en que atrapan a don Pedro (2005: 249). En la dieciocho, don Pedro está en la cárcel solo (2005: 263-269) y en la diecinueve se reproduce el interrogatorio (2005: 289): aparecen en escena don Pedro y los actores Muecas y Amador como funcionarios y la actriz Dorita como mecanógrafa.

La escena veinte vuelve a situarse en la pensión familiar (2005:269). Dorita atiende el teléfono y, al colgar, se echa a llorar y cuenta a su madre y a la matriarca que han detenido a don Pedro y, como variante del hipotexto, la abuela no la deja ir a verle. La veintiuna es una escena añadida por Petschinca: cerca de las chabolas se encuentra Cartucho afilando su cuchillo y en un monólogo anticipa que va a matar a don Pedro y que sabe que vive en la pensión familiar. La escena veintidós sucede en la chabola del Muecas, corresponde a la descripción del narrador omnisciente respecto de la violencia de género que Muecas ejerce sobre Ricarda (2005: 295-296), como variante, en la escena ambos dialogan y ella quiere marcharse. La acotación indica que el Muecas le pega y Cartucho los escucha, mientras Ricarda grita y se rebela (2018:70): «¡Un solo golpe y estás muerto!». La escena termina cuando Ricarda le clava el cuchillo en la mano al Muecas. A continuación la escena veintitrés es protagonizada por Ricarda sola en la cárcel que, a su vez, hace de narradora. La actriz comienza relatando el pasado de Ricarda (2005: 292): cómo lloró a su hija, a su madre, cómo le pidió en matrimonio el Muecas, cómo le pegaba, etc. La actriz alterna estos momentos de narración con las afirmaciones de Ricarda «Déjalo (...) basta ya» hasta que el personaje repite obstinadamente en relación con la acusación contra don Pedro (2018: 73): «¡Él no fue, cuando él llegó ya estaba muerta!». Seguidamente, la escena veinticuatro se desarrolla en la cárcel con el actor Muecas como el funcionario Similiano y don Pedro, mientras Dorita, Matías y Amador lo esperan.

La escena comienza con el diálogo entre el inspector Similiano y don Pedro, que se ajusta a la novela (2005: 296): una vez que ha sido liberado, Dorita acude a su encuentro y Amador avisa a don Pedro para que vaya a ver a la directora del laboratorio. La veinticinco se desarrolla en este lugar, la directora regaña al protagonista y le anuncia que no va a prorrogar su beca como investigador para que ejerza la profesión como médico de provincias (como en el hipotexto) (2005: 302). Ya en la escena veintiséis Amador dialoga con don

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Pedro sobre su despido, algo que se corresponde con la novela (2005: 306); Cartucho viene por la calle en dirección contraria y Amador le avisa del peligro que corre con él. La escena veintisiete se desarrolla en la pensión familiar con las tres mujeres y se ajusta a la novela (2005: 311); aparece Matías para recoger a don Pedro pero Dorita quiere ir a la verbena. En la veintiocho está todo el reparto en la verbena y suena música de baile, aparece la actriz Matriarca como bailarina, llega don Pedro con Dora y su hija Dorita y también aparece Cartucho y, por un momento, cesa la música. Intervienen el actor Muecas y Amador como graciosos que hacen malabares y bailan. Toda esta escena reproduce el fragmento del original (2005: 322): Dorita y don Pedro dialogan mientras el resto del reparto narra hasta que interviene Cartucho y se lleva a Dorita del brazo. Cartucho le clava la navaja en el costado y Dorita cae al suelo y se queda ahí sola. La última escena reproduce el momento de la partida hacia Castilla de don Pedro (2005: 332): el protagonista, junto a la difunta Dorita, expresa su desolación «Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo y me voy solo...».

El proceso de ensayos de *Tiempo de silencio* duró siete semanas, como suele ocurrir en todos los montajes que produce el teatro de La Abadía y estuvo en cartel también siete semanas –del 26 de abril al 3 de junio de 2018– en la sala San Juan de la Cruz. Las tres primeras semanas fueron gozosas para el director y el dramaturgo porque se dedicaron a jugar y probar cada escena con los actores. En ese tiempo Sánchez comenzó a fijar la interpretación distanciada de los actores, cuándo debían narrar y cuándo entrar y salir de la vivencia de los personajes. La puesta en escena (iluminación, espacio sonoro y escenografía) se somete a la narración y se apoya en los actores, dificultad que se duplica al concebir el escenario como un espacio vacío sin cambios de vestuario ni utilería. La escenografía, realizada por Ikerne Giménez, consiste en un inmenso muro, una medianera algo mugrienta entre edificios, que se abre para esconder las escenas más vergonzosas de la obra (maltrato del Muecas a Ricarda o el aborto y muerte de Florita); por otra parte, es destacable la plataforma giratoria en el centro del escenario, que comienza a girar como un sumidero de agua a partir del aborto para incrementar el desenlace fatal de la novela.

Se trata de una puesta en escena que no recrea la estética del Madrid de los años '40, el vestuario es neutro y la escenografía representa cualquier gran ciudad de Occidente. Se potencia la perspectiva de género y la sensación de agobio de la sociedad franquista; sin embargo, el espectáculo hace que la novela sea muy actual al denunciar un sistema que, para sobrevivir, sacrifica a dos mujeres –que son las verdaderas víctimas– puesto que, para don Pedro, significa no cumplir sus sueños como joven investigador y convertirse en médico de un lugar de provincias. Las siete voces de los actores caminan al unísono y Madrid queda retratado como un sumidero donde reina la deshumanización. Es

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

encomiable el trabajo del director, del dramaturgo y del elenco de los siete actores porque, como espectadores, nos hacen sentir en dos horas de representación una crudeza igual o incluso mayor que la de la novela y es que ese tiempo de anestesia y de silencio sigue vigente en la sociedad del siglo XXI.

4. Conclusiones

El espectáculo revela el altísimo potencial dramático de la trama de la novela, que han sabido aprovechar Rafael Sánchez y Eberhard Petschinca. Sin embargo, el montaje es tremendamente narrativo, un claro ejemplo de la pervivencia en el teatro alemán del espíritu de Brecht y su teatro épico. La puesta en escena es valiente, actual y arriesgada, plantea el distanciamiento con tres actrices y cuatro actores que dan voz a los principales personajes de la novela y se convierten también en narradores. Respecto a la dramaturgia, merece ser destacada: la potenciación de la perspectiva de género, la condensación de la trama de la novela, la adición de algunos textos propios del dramaturgo y la eliminación de los pasajes dedicados a la conferencia de Ortega y Gasset, la tertulia del café Gijón, la casa del pintor y las intertextualidades y digresiones sobre Cervantes, la literatura y la lectura, además de la transformación del género narrativo en dramático, la reescritura de los diálogos y la condensación de personajes. Se respeta el 70% de la novela con un 30% de textos añadidos por Petschinca.

Esta laudable adaptación de *Tiempo de silencio* apuesta por una puesta en escena que coincide en su concepción teatral con otros dos montajes destacables de la escena madrileña del año 2018; me refiero a *Ilusiones*, dirigida por Miguel del Arco, y *El corazón de las tinieblas*, dirigida por Darío Facal.

Bibliografía

Abuín, A., *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.

Almenara E., «Sobre carnes y vidas desnudas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos», *Perífrasis*, 6, 11, 2015, pp. 8-19.

Brown, J. L., «Tiempo de silencio and Ritmo lento: Pioneers of the New Social Novel in Spain», *Hispanic Review*, 50, 1, 1982, pp. 61-73.

Genette, G., *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

The theater of La Abadía premieres the first theatrical version of *Tiempo de silencio*

Articolo ricevuto: 23/04/2019 - Articolo accettato: 01/06/2019

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

- Labanyi, J., *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid, Taurus, 1985.
- Martín-Santos, L., *Tiempo de silencio*, Edición de Alfonso Rey, Barcelona, Crítica, 2005.
- Rey, A., *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1988.
- Silka, F., «Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*. Ricarda: un instinto hacia la libertad», *Hispanic Journal*, 11, 2, 1990, pp. 155-164.
- Sanchis Sinisterra, J. *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque, 2003.
- Sobejano, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa española, 1975.
- Viñas Piquer, D., *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.
- Wincoff Díaz, J., «Luis Martín Santos and the Contemporary Spanish Novel», *Hispania*, 51, 2, 1968, pp. 232-238.