

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

# “«El malentendido»: adaptación cinematográfica de una obra teatral”

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autor/a:  
**Ramiro López, Roberto**

Tutor/a:  
**González Cruz, Iván**

**GANDIA, 2014**

## **RESUMEN**

Este Trabajo de Final de Grado tiene como objetivo principal llevar a cabo el desarrollo de un guión literario para cortometraje que adapte *El malentendido*, la obra teatral de Albert Camus. Durante el proceso, estudiamos los elementos formales y narrativos de la obra teatral original, aplicamos la metodología adecuada para adaptar la historia y los personajes al lenguaje cinematográfico, desde la elaboración de la sinopsis hasta el borrador definitivo; y consolidamos los conocimientos teóricos y prácticos de la escritura de guiones.

## **PALABRAS CLAVE**

Adaptación, Cortometraje, Malentendido, Obra teatral, Camus.

## **ABSTRACT**

The main goal of this Final Degree Project is to write the screenplay for a short film adaptation of Albert Camus' *The Misunderstanding*. During the process, we study the formal and narrative elements of the original play. Moreover, we apply the appropriate methodology to translate the story and characters to cinematic language, from the story-line until the final draft, and consolidate our theoretical and practical knowledge in screenwriting.

## **KEY WORDS**

Adaptation, Short film, Misunderstanding, Play, Camus.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2. METODOLOGÍA.....</b>	<b>5</b>
<b>3. DESARROLLO DEL GUIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>3.1. CONTEXTO DEL AUTOR Y LA OBRA .....</b>	<b>8</b>
<b>3.2. ESTUDIO DE LOS PERSONAJES.....</b>	<b>13</b>
3.2.1. MARTHA.....	15
3.2.2. LA MADRE .....	21
3.2.3. JAN .....	27
3.2.4. MARIA .....	30
3.2.5. EL VIEJO CRIADO.....	32
<b>3.3. ESTRUCTURA DRAMÁTICA.....</b>	<b>34</b>
3.3.1. ACTO I .....	35
3.3.2. ACTO II .....	38
3.3.3. ACTO III .....	40
<b>3.4. CONSTRUCCIÓN DE DIÁLOGOS .....</b>	<b>42</b>
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>45</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>46</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

Una idea puede ser el germen que desencadene el proceso colectivo en que consiste la producción de una película. Y la idea se articula, inicialmente, en una forma escrita propia de este medio: el guión cinematográfico. La palabra que tiene como destino la imagen. Con miras a esta transformación, el punto de partida debe ser un texto articulado en la expresión audiovisual; no es una novela o una obra de teatro, y como tal, no se mueve en sus parámetros aunque parta de una hoja en blanco. Pero el cine es un medio joven y, desde sus inicios, ha bebido de referentes de diversas procedencias para generar su propio lenguaje.

Los guiones basados en otros materiales son tan inherentes al éxito de la industria cinematográfica como lo son los materiales originales para la pantalla. Los primeros son tan complejos a la hora madurar como los segundos, ya que, en definitiva, en ambos se parte de la imaginación y la creatividad para inventar y reinventar. Por ello, es todo un reto llevar a cabo un Trabajo Final de Grado que parte de una de las obras de teatro escritas por uno de los autores más célebres de la cultura universal, Albert Camus.

*El malentendido* es un trabajo clave en la obra de este creador argelino a pesar de que no aparezca entre sus obras más leídas o conocidas. Es una tragedia moderna que escapa de las fórmulas del drama o melodrama tan recurrentes en las producciones audiovisuales clásicas y contemporáneas. El intento de adecuarla a otro terreno formal puede aportar ciertas reflexiones interesantes sobre las capacidades del medio. Así, el objetivo principal de este trabajo es elaborar un guión cinematográfico que adapte la mencionada obra. La consecución de este propósito se basa, fundamentalmente en la escritura de un guión literario y su análisis. Excluye, pues, la elaboración posterior de un guión técnico o cualquier tipo de desglose de cara a una continuación en la fase de preproducción y posteriores.

Asimismo, de forma paralela, se establecen otras metas específicas y necesarias para la conquista de nuestro objetivo principal. Por un lado, estudiamos los elementos formales y narrativos de la obra teatral que sirve, en este caso, como material de partida, lo cual nos permitirá comprenderla y ser respetuosos con ella. Por otro lado, buscamos consolidar los conocimientos teóricos y prácticos en escritura dramática, adquiridos a lo largo de la titulación, beneficiándonos de la oportunidad de trabajar desde la base con la motivación que representa este trabajo. Además, la coyuntura nos obliga, como creadores, a desarrollar nuestra confianza en torno a la toma de decisiones y la elección de los recursos que sean más adecuados para alcanzar un resultado óptimo.

## 2. METODOLOGÍA

El proceso de trabajo, tras establecer el tema y los objetivos del proyecto, comienza con el material de partida: la obra de teatro, escrita por Albert Camus y estrenada en 1944, *El malentendido*. A esta deben añadirse otras tantas lecturas que enriquecen el estudio crítico de la obra teatral desde el punto de vista de la dramaturgia y su contexto. La bibliografía, detallada al final de la presente memoria, incluye referencias a tratados sobre el autor y su trabajo, como la biografía *Albert Camus*, elaborada por Herbert R. Lottman, o la tesis doctoral de Inmaculada Cuquerella, *La superación del nihilismo en la obra de Albert Camus*, que analiza el pensamiento del escritor francés aplicado a su obra.

Asimismo, aparecen manuales de escritura de guión que teorizan, además, sobre el proceso de adaptación cinematográfica. En esta sección podemos encontrar los compendios clásicos estadounidenses de Syd Field, *El libro del guión* y *El manual del guionista*; *El guión* de Robert McKee; o *El arte de la adaptación* y *Cómo crear personajes inolvidables* de Linda Seger. También se incluyen manuales de otros autores con carrera profesional desarrollada en el campo audiovisual europeo como Doc Comparato —*De la creación al guión*— o Victoria C. Selinger —*Los secretos del guión cinematográfico*—.

Estos manuales son los que aportan la base teórica indispensable para iniciar el procedimiento de adaptación. Para comenzar, aprovechando las repetidas lecturas de la obra, realizamos un listado de los acontecimientos narrativos importantes que suceden a lo largo de la historia<sup>1</sup>, descritos brevemente. Mediante esta relación de los momentos importantes se puede comprender la estructura, las decisiones y las acciones de los personajes, y con ello, proponer un replanteamiento que se acerque a los cánones cinematográficos a los que tratamos de amoldar los componentes teatrales.

Atendiendo a las conclusiones de esta especie de inventario, extraemos una breve sinopsis<sup>2</sup> de no más de cinco o seis renglones. En dichas frases se expone quién es el personaje protagonista, cuál es su conflicto principal y el hilo conductor —hacia dónde aboca el conflicto— en líneas generales, sin contar el final, para ayudarnos a acotar y orientar la escritura al inicio.

Con una premisa delineada de forma escueta y atendiendo al análisis de los diferentes elementos de la obra de partida, podemos comenzar a desarrollar las caracterizaciones<sup>3</sup> de los personajes a modo de fichas que contengan los apartados fundamentales para dar forma a un personaje creíble e interesante: fisionomía, psicología, conflicto o finalidad, entre otros. Toda esta información nos es útil para diseñar un mapa de cada personaje donde se describan los momentos puntuales más importantes e influyentes para cada uno y establecer así una dinámica conflictual progresiva que les afecte y les permita evolucionar.

Una vez afianzado nuestro conocimiento sobre los personajes y dibujado su paso por la historia, debemos de combinarlos en una estructura dramática sólida que se adapte a la naturaleza de la historia. La escaleta<sup>4</sup> describe el itinerario de la trama a través de

---

<sup>1</sup> Véase Anexo 2.

<sup>2</sup> Véase Anexo 1.

<sup>3</sup> Véase Anexo 3.

<sup>4</sup> Véase Anexo 5.

capítulos audiovisuales que explican qué ocurre en cada una de estas secuencias. Dependiendo del orden que dispongamos, los acontecimientos aportarán una serie de coyunturas crecientes que revelarán lo más íntimo del personaje protagonista.

Una escaleta de secuencias bien reflexionada es el paso previo antes de comenzar a escribir el primer borrador dialogado<sup>5</sup>. Reacomodamos el material acumulado en dicha escaleta para escribir las acotaciones que describen la acción. Cuando ya no podemos contar en imágenes, recurrimos a la voz interior de los personajes, los diálogos. En el momento en que finalizamos el primer borrador, iniciamos la fase de lectura para detectar puntos débiles en la trama, en las líneas de diálogo, descripciones y errores en la redacción.

En el segundo borrador<sup>6</sup> quedan corregidas determinadas carencias en las acotaciones: describimos y especificamos cuáles son las variaciones del vestuario de los personajes en el corto período de tiempo en el que transcurre la acción<sup>7</sup>. También enriquecemos las escuetas descripciones de los espacios en los que ésta se desarrolla<sup>8</sup>, eliminamos expresiones que referían a indicaciones técnicas<sup>9</sup> y reordenamos la disposición de algunos párrafos de descripción<sup>10</sup>. Asimismo, corregimos erratas producidas por el descuido<sup>11</sup>.

Cuando terminamos la segunda versión, pasamos a revisar el material de nuevo. Entonces, comienza una nueva etapa de reescritura que dará forma a un tercer y definitivo borrador del guión<sup>12</sup>. Entre otras novedades, decidimos modificar el nombre de la protagonista, que en los borradores anteriores se llamaba «Marta»<sup>13</sup>, por su versión original, «Martha»<sup>14</sup>. Lo mismo ocurre con «María»<sup>15</sup>, que pasa a ser «Maria»<sup>16</sup>. El cambio se debe a la intención de respetar el espíritu de la obra original y la zona geográfica donde se sitúa.

Además, enriquecemos los diálogos, ya modificados en el anterior borrador, de la secuencia que contiene el tercer punto de giro, en el que la subtrama entre Martha y La Madre se cierra con la revelación de la verdadera identidad de Jan. Incrementan el dramatismo de la escena porque evocan la melancolía del pasado y pretenden despertar una mayor empatía en el espectador hacia La Madre, justificando sus

---

<sup>5</sup>- Véase Anexo 6.

<sup>6</sup>- Véase Anexo 7.

<sup>7</sup>- Comparar, como ejemplo, la Secuencia 1 del primer borrador (véase Anexo 6, página 1) con la misma secuencia del segundo borrador (véase Anexo 7, página 1). En este último, añadimos una referencia al estado de la camisa que viste La Madre durante toda la historia: «La sábana blanca contrasta con la camisa negra húmeda que porta». La camisa caracteriza al personaje y su estado nos aclara en qué momento puntual de la historia se encuentra.

<sup>8</sup>- Por ejemplo, comparemos las acotaciones de la Secuencia 12 de la primera versión (véase Anexo 6, página 12) con la misma del segundo borrador (véase Anexo 7, página 12).

<sup>9</sup>- En las Secuencias 2 y 18 de la segunda versión (véase Anexo 7, página 2 y 14-17) se eliminan las expresiones «Punto de vista de Marta» y «Sobre Martha» que aparecían en la primera (véase Anexo 6, página 2 y 13-16).

<sup>10</sup>- Para ilustrar, contrastemos la disposición de las acotaciones en la Secuencia 14 de la primera versión (véase Anexo 6, página 13) con el de la segunda (véase Anexo 7, página 13).

<sup>11</sup>- Como, por ejemplo, «Algeria» (véase Anexo 6, página 3) y no «Argelia» (véase Anexo 6, página 3).

<sup>12</sup>- Véase Anexo 8.

<sup>13</sup>- Véase Anexo 7, página 2.

<sup>14</sup>- Véase Anexo 8, página 2.

<sup>15</sup>- Véase Anexo 7, página 1.

<sup>16</sup>- Véase Anexo 8, página 1.

motivos para quitarse la vida<sup>17</sup>. A Maria también se le incorporan algunas líneas de diálogo con el propósito de que sea ella la que transmita de forma más clara las intenciones y los deseos de Jan, nunca expresados por él, con respecto a su llegada a la posada y su familia<sup>18</sup>.

Con toda esta labor llevada a cabo durante varios meses, trasladamos la experiencia y los conocimientos adquiridos a la escritura de la memoria en la que se explican los procedimientos, pormenores y conclusiones extraídas de un arduo proceso de adaptación como este en el que hemos procurado mantener en todo momento el respeto al material de partida. En este caso particular, las etapas que nos han llevado hasta el resultado final son útiles y pragmáticas; sin embargo, cada escritor crea sus hábitos de trabajo con la experiencia.

---

<sup>17</sup> - Comparar la Secuencia 18 de la segunda (véase Anexo 7, páginas 14-17) y la tercera versión (véase Anexo 8, páginas 14-17).

<sup>18</sup> - Comparar la Secuencia 20 de la segunda (véase Anexo 7, páginas 18-20) y la tercera versión (véase Anexo 8, páginas 18-21).

### 3. DESARROLLO DEL GUIÓN

#### 3.1. CONTEXTO DEL AUTOR Y LA OBRA

*El malentendido* (*Le Malentendu*, en su título original) es una obra de teatro en tres actos escrita por Albert Camus y representada por primera vez en junio de 1944, bajo la dirección de Marcel Herrand, en el parisino Théâtre des Maturins. Es la segunda obra para teatro que Camus publicó y cierra lo que él calificaba como su «primera serie», centrada en el absurdo, y compuesta además por la novela *El extranjero* (*L'Étranger*), el ensayo *El mito de Sísifo* (*Le Mythe de Sisyphe*) y su primera obra dramática, *Calígula* (*Caligula*). Además, sirve como eslabón entre la primera y la «segunda serie», que trata el asunto de la rebeldía, y que inauguraría su siguiente novela, *La peste* (*La Peste*).

Esta tragedia cuenta la historia de Jan, el hijo pródigo que vuelve a su tierra natal en Europa central acompañado de Maria, su mujer, después de haber abandonado a su familia veinte años atrás para granjearse una vida mejor. Tras recibir la noticia de la muerte de su padre vuelve a la posada familiar con la intención de compartir la fortuna amasada en África con su Madre y su hermana menor, Martha. Sin embargo, Jan no es capaz de presentarse y decide hospedarse con una identidad falsa para conocer mejor a aquellas mujeres que, en realidad, se dedican a asesinar a sus clientes con tal de robarles y poder costear su huida a territorios cálidos donde encontrar el sosiego.

Camus retoma el suceso que aparecía en la hoja de periódico que Meursault, el protagonista de *El extranjero*, encuentra en su celda y genera una obra dramática nueva. El contenido de la noticia que aparece en la novela (Camus, 1999: 83) es el siguiente:

Entre mi colchoneta y la tabla de la cama, había encontrado, en efecto, un viejo pedazo de periódico casi pegado a la tela, amarillento y transparente. Relataba un suceso cuyo comienzo faltaba, pero que debía de haber acontecido en Checoslovaquia. Un hombre había salido de una aldea checa para hacer fortuna. Al cabo de veinticinco años, había regresado, rico con una mujer y un niño. Su madre regentaba el hotel con su hermana en la aldea natal. Para darles una sorpresa, dejó a su mujer y a su hijo en otro alojamiento y fue al hotel de su madre, que no lo reconoció cuando entró. Por broma, tomó una habitación. Había dejado ver su dinero. Durante la noche, la madre y su hermana lo asesinaron a martillazos para robarle y arrojaron su cuerpo al río. Por la mañana vino la mujer y reveló sin darse cuenta la identidad del viajero. La madre se ahorcó. La hermana se arrojó a un pozo. Debí leer esta historia miles de veces. Por una parte, era inverosímil. Por otra, natural. Me parecía, de todos modos, que el viajero lo había merecido un poco y que nunca se debe jugar.

Con la lectura de este fragmento podemos apreciar la gran similitud de este relato con la posterior trama argumental de *El malentendido*. Las diferencias se hallan en ciertos aspectos como:

- El tiempo transcurrido entre la marcha de Jan y su vuelta a la posada: veinticinco años en la crónica y veinte en la obra dramática.
- La supresión de la figura del hijo de Jan en la obra.
- La violencia del asesinato se sustituye por la droga introducida en el té para sedar a Jan y lanzarlo, todavía vivo, al río.
- Las mujeres de la posada, que averiguan que el cliente asesinado es su familiar por boca de su mujer, pasan en la obra de teatro a enterarse mediante el pasaporte de Jan que ocultaba el Viejo Criado que trabaja para ellas.



- Las formas de suicidio ejecutadas por las asesinas: el ahorcamiento de la madre se sustituye por su arrojamiento al mismo río en el que perece Jan. Martha sustituye el pozo por la horca en su habitación, tal y como ella misma le cuenta a Maria antes de su salida de escena.

Cabe señalar el interés que Camus muestra hacia esta historia, presentada en dos de sus obras. Quizás la explicación resida «en el carácter a un tiempo “*inverosímil*” y “*natural*” que la hacía tan adecuada como argumento para una “tragedia moderna”» (Cuquerella, 2007: 226). La lectura del relato que encuentra en su jergón resulta para Meursault tan formidable que acapara gran parte de sus pensamientos de vigilia en la cárcel<sup>19</sup>; también así debió de ser para el propio Camus, que percibió el potencial contenido en este suceso para enriquecer su universo trágico.

De enero de 1941 a agosto de 1942, y aunque pasó buena parte del tiempo en Argel para ver a su familia, el domicilio de Camus durante esos dieciocho meses estuvo en Orán, la segunda ciudad más importante de Argelia. Durante aquel momento, Francia estaba dividida entre el sur, considerado «libre» y controlado por el régimen de Vichy; y el norte, incluyendo París, bajo el control directo de los nazis. Esta situación también afectaba a los argelinos, que padecían los efectos de las disposiciones de un gobierno ocupado por los partidarios de Vichy, más flexibles que sus superiores de la Francia metropolitana por su lejanía territorial pero, por otro lado, permisivos con las actividades racistas de extrema derecha.

Debido a esta situación, Camus había vuelto a encontrar un trabajo con el que ya estaba familiarizado: bajo el nuevo régimen se excluía a los maestros judíos de la enseñanza pública y había surgido una necesidad de profesores particulares. También se había establecido un sistema de cupos para los alumnos judíos: tan sólo uno de cada siete podía ser judío. Camus enseñaba francés a grupos reducidos de estudiantes en pisos particulares, así como historia de Francia y geografía en una escuela privada.

En ese momento no participaba activamente en ningún movimiento de resistencia contra la ocupación y el gobierno de colaboración. En el otoño de 1943, se integraría en el grupo que publicaba el periódico clandestino *Combat* en la Francia metropolitana; hasta entonces iba a ser un colaborador ocasional, un simpatizante de la resistencia que prestaba su ayuda a algunos grupos con los que mantenía contacto, a pesar de su pacifismo inicial «y de una repugnancia por considerar aquella guerra como suya» (Lottman, 1994: 291). Su participación en la causa se basaba con frecuencia en facilitar el viaje a aquellos que deseaban abandonar Argelia desde Orán para pasar al «puerto de la libertad» marroquí, Casablanca, desde donde los migrantes podían incorporarse a las fuerzas francesas libres en Londres, o embarcar hacia los Estados Unidos.

Durante su residencia en aquella ciudad, Camus comenzó a preparar *La peste*, su siguiente novela tras el *El extranjero*, y la primera versión de una nueva obra de teatro basada en una noticia de agencia que había llegado a sus manos<sup>20</sup>. El título provisional era «Budejovice», el nombre de una ciudad checoslovaca por la que había

---

<sup>19</sup> - «Así, con las horas de sueño, los recuerdos, la lectura de mi historia checa, la alternancia de la luz y la sombra, discurrió el tiempo» (Camus, 1999: 84).

<sup>20</sup> - En un pie de página de su tesis, *La superación del nihilismo en la obra de Albert Camus: la vida como obra trágica* (2007: 226), Cuquerella señala que, como apunta la obra del crítico Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre*, la prensa argelina del 6 de Enero de 1935 publicó una noticia referente al asesinato de un viajero en una pensión yugoslava que reúne los mismos rasgos trágicos que el relato narrado tanto en *El extranjero* como en *El malentendido*.

pasado con ocasión de un viaje a Europa central en 1936, con su primera mujer, Simone Hié, y su aventurero amigo, Yves Burgeois.

Dicho viaje causó un inesperado impacto en la vida de Camus. Por casualidad, y en mitad de la travesía, el argelino tuvo noticia de la infidelidad de su mujer con su médico; este hecho le empujó a tomar la decisión de separarse de ella una vez volvieran a su país. En territorio checo, por cuestiones de transporte, se separó de sus dos compañeros y recorrió solo la zona de Bohemia, deteniéndose en ciudades como la mencionada Budejovice antes de dirigirse a Praga donde, sin la presencia de los demás, entró en un pequeño período de depresión. Más adelante, el triste paisaje de Olomouc, en plena Moravia, volvería a la mente de Camus para crear el decorado de *El malentendido*.

En enero de 1942 sufrió una de sus crisis de salud que le obligó a permanecer en reposo. En verano de ese año, se trasladó a una pequeña y aislada aldea francesa en las montañas, llamada Le Panelier, elegida como retiro para su convalecencia en la medida de sus limitados medios económicos. Tres meses después, una ofensiva aliada en la costa argelina provocó que quedara incomunicado de su segunda mujer, Francine Faure, que había vuelto a Orán para trabajar.

Antes de trasladarse de Le Panelier hacia la capital había terminado el primer manuscrito de dicha obra dramática que, por aquel entonces, había pasado a llamarse «El Exiliado». Su situación personal, en esa época, era complicada: se sentía realmente como un exiliado allá en las recónditas montañas francesas, lejos de su patria. El desconuelo interior que soportó afectó al carácter de la obra y le hizo recordar su larga estancia en aquellos solitarios parajes de Moravia. La monotonía del decorado que desconcertó a los espectadores en la primera representación con público de lo que terminaría titulándose *El malentendido* se debía a sus experiencias tanto en aquel pueblo francés en época de guerra como a su viaje centroeuropeo.

A finales de 1943, Camus partió a la París ocupada por los nazis para trabajar en el periódico clandestino *Combat*. Antes de ser conocido por dicha publicación y, posteriormente por ser un célebre diario parisino, *Combat* fue un movimiento clandestino de resistencia fundado en 1942 para reunir información sobre las fuerzas alemanas de ocupación, sabotear sus instalaciones y, si era posible, ejercer la lucha armada contra el enemigo.

Los militantes de la Resistencia pretendían liberar a su país de las tropas enemigas y el gobierno colaboracionista, y construir una Francia mejor después de la Liberación. Todas estas organizaciones tenían sus programas diseñados para la posguerra: en la primavera de 1944, el equipo clandestino que editaba *Combat*, formado, entre otros, por Camus, se dispuso a preparar la publicación de un diario para el día en que Francia fuese liberada.

A lo largo de aquellos primeros meses de vida parisina, Camus pasó así de ser un contacto secundario, unido por su simpatía a la Resistencia a ser un militante comprometido que corría riesgos a pesar de que sus amigos se preocupaban por mantenerlo al margen de las actividades peligrosas, temiendo que no sobreviviera a un interrogatorio debido a su delicada salud.

Mientras tanto, el argelino se presentaba como autor dramático en los escenarios parisinos. Y todo ello, a pesar de que en aquel último invierno de la ocupación alemana la situación en la ciudad empeoró notablemente a causa de una ofensiva aliada en todo los frentes que resultaría definitiva y que obligó a los alemanes a endurecer su invasión: la comida y los combustibles eran escasos; la represión se

hacía más salvaje y el gobierno colaboracionista estaba más sometido que nunca. Sin embargo, el mundo del teatro seguía con su ritmo de actividad acostumbrado: los colaboracionistas, los no comprometidos y los militantes comenzaban o proseguían sus carreras a pesar de convivir en aquel ambiente de guerra tan contrario.

En una situación de tal envergadura, una obra que exigiera pocos actores y una escenografía sobria no suponía un riesgo para los propietarios de las salas. De esta forma, *El malentendido* fue aceptado por uno de los teatros más prestigiosos de la época, el Théâtre des Maturins, en el barrio de la Madeleine; sus estrenos atraían a la flor y nata de la intelectualidad de la capital. Marcel Herrand, dueño del teatro, dirigió la obra e interpretó el papel de Jan. A María Casares, mujer fundamental en la vida de Camus hasta su muerte, le sería asignado el rol de Martha.

El autor quedó prendado por ella y terminó convencido de que era una de las actrices trágicas más prometedoras de París. “Una de sus bazas, en opinión de Camus, era naturalmente el hecho de que fuera española, tanto de temperamento como de sangre; y políticamente, era la española adecuada” (Lottman, 1994: 377). Camus, como mediterráneo, se sentía muy atraído por la situación política española, inestable tras la reciente Guerra Civil; así como por su riqueza literaria y teatral.

Después de tres meses de preparación, se emplazó un último ensayo general con público que resultó ser muy hostil por dos motivos: en primer lugar, la élite intelectual asistente se negó a aceptar el carácter lóbrego de la obra, la cruel progresión de la acción hacia un desenlace trágico y el simbolismo considerado como artificioso. En segundo lugar, imperaba la sensación entre algunos amigos de Camus de que la hostilidad del público se debía a sus conocidas opiniones antinazis y su activa participación en la Resistencia.

Los dos elementos entraron en consideración para explicar el fracaso del pase previo; no ayudaron ni la novedad del estilo ni el abierto rechazo de Camus a la ideología colaboracionista, aunque estos aspectos políticos se consideraran de menor importancia. Posteriormente, Camus retocaría aquella versión del manuscrito y daría a luz al texto actual. A pesar de todo el revuelo, el escritor experimentaba como un placer haber provocado a la gente, aunque entendía que la única causa de ese rechazo provenía de su trabajo, que consideraba fallido. Era consciente que el punto de vista pesimista —colmado, en última instancia, de cierto optimismo— acerca de la condición humana y los elementos trágicos resultaban chocantes; sin embargo, creía que el público acomodado debía enfrentarse a ellas.

Camus vinculó *El malentendido* con la filosofía del absurdo ilustrada ya por *El extranjero* y *El mito de Sísifo*. Para él, el sentimiento absurdo debía entenderse como la emoción de desencanto surgida de la tensión entre lo que espera el hombre del mundo y lo que éste le ofrece realmente. La tragedia es la única capaz de reflejar este absurdo en el que se ve sumido el hombre y el sentido trágico de la vida. A este género le es inherente la fatalidad, que aquí funciona como explicación del orden universal y, al mismo tiempo, no ofrece respuestas.

No obstante, a lo largo de su obra, Camus aporta una lectura activa del absurdo y deposita cierto optimismo sobre la condición humana. Para él, la solución reside en desarrollar la relación de libertad y diálogo entre las personas que permita superar el absurdo existencial. Una libertad que no tenga en cuenta al otro está abocada al fracaso y todo diálogo, para poder ser considerado como tal, debe realizarse dentro de una mínima situación de igualdad entre los interlocutores.

Con esta concepción, Camus aspiraba a renovar la tragedia retomando temas esenciales para el hombre y teniendo en cuenta que, así como este género ha disfrutado de vigencia en épocas puntuales de la historia de la humanidad, las condiciones se dan de nuevo en nuestra época. Las razones de esta eventualidad provienen de la crisis intelectual «en la que el hombre se mantiene abierto a una visión del mundo en parte inexplicable, sin ahogar el enigma de la existencia ni mediante el recurso a la verdad religiosa ni a través de la verdad científico-racionalista» (Cuquerella, 2007: 236-237). Según Camus, ni la fe en el dogma cristiano ni el ateísmo son compatibles con la tragedia moderna, que se mueve en un terreno intermedio, alejada del misterio y la certeza totales.

A partir de historias inspiradas en hechos reales y la disposición de situaciones contemporáneas como en *El malentendido*, el teatro permite, a través de sus singularidades formales, aproximar los problemas de la existencia humana al individuo. Para el dramaturgo esta obra dramática es una representante de «el teatro de lo imposible» porque parte de la situación *inverosímil* que establece su premisa e intenta dar vida a un conflicto insoluble en el que el héroe, llevado por un movimiento de rebeldía contra el orden, intenta instaurar un sistema más justo a través del sacrificio personal. Como Jan, uno de los personajes principales de la historia, si renunciamos a las comodidades para cumplir con nuestro deber, entonces la vida se revela con toda su carga trágica.

### 3.2. ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

Los personajes son metáforas de la condición humana que generan, conducen y hacen progresar la acción dramática de una historia. En este proyecto de adaptación partíamos de un material original que funcionaba perfectamente en el marco teatral. Era necesario trasladar todo ello a los principios del lenguaje cinematográfico, seleccionando y reelaborando el diseño de los personajes que aparecen en la obra original: Martha, La Madre, Jan, Maria y el Viejo Criado. Las modificaciones que hemos llevado a cabo no han ocasionado la ausencia de ninguno de ellos, ni en los borradores previos ni en el guión definitivo. Hemos ajustado sus características a los nuevos parámetros de forma y estructura.

En el original, el peso del protagonismo se reparte entre los tres parientes de sangre —Martha, La Madre y Jan— sustentadores de la trama principal, el triángulo que desencadena la tragedia. El planteamiento de la historia desarrollado para este guión difiere, obviamente, del compuesto por Camus<sup>21</sup>; la nueva propuesta requería de un personaje fuerte que tomara el papel protagonista y una reinterpretación de los otros roles. Este estudio reflexiona sobre las particularidades de los personajes y las decisiones tomadas.

En primer lugar, Martha se erige como protagonista de la historia. Ella es el núcleo de la acción, un personaje esencialmente dramático con un marcado conflicto comprendido en diferentes niveles que permite que los demás personajes graviten a su alrededor. Martha es excepcional, dura, con una personalidad poco digerible, capaz de contener en su cuerpo y su mente las bases del pensamiento *camusiano* y, a la vez, de resultar tan humana como los demás gracias a su riqueza psicológica y dramática. La decisión de asignarla en el papel protagonista responde a un interés particular por adentrarnos en su interior y trabajar la historia desde su punto de vista.

La Madre es el personaje secundario con más peso dramático tras Martha, su hija. Regenta la posada junto a ella y es coautora de las muertes perpetradas a los viajeros que buscan una habitación. No obstante, difiere psicológicamente de la protagonista, lo cual genera conflicto y un punto de vista diferente de los hechos que se producen a lo largo de la historia. Este personaje ofrece una lectura llena de matices que pretenden ejercer una estrecha conexión del público con ella: una madre que mata a su hijo por desconocimiento genera una adhesión emocional del espectador a su causa. Sus reticencias iniciales, sus aspiraciones de descanso, su afabilidad y ternura en los momentos más violentos y, finalmente, la decisión tomada, una vez consciente de su error, la convierten en un personaje muy humano.

Jan es el hermano mayor de Martha y el hijo primogénito de La Madre. Su llegada a la posada es considerada como el «incidente incitador» (McKee, 2009: 233) de la obra, es decir, el detonante de la acción que se desarrolla a lo largo de toda la historia, tanto original como adaptada. Pese a ser un hombre ingenuo y optimista, capaz de conectar con el espectador por su posición de recién llegado a un lugar extraño, así como por su papel de «víctima» ante los planes ocultos de las mujeres que regentan la posada, se erige con el rol de antagonista porque se opone a los deseos de la protagonista. En esta adaptación cuenta con un gran peso en la historia, no tanto por su presencia en escena como por la profundidad adquirida a través de lo que los demás cuentan de él.

---

<sup>21</sup> - Punto desarrollado en el Capítulo 3.3, *Estructura dramática*.

Maria es la esposa de Jan y un personaje secundario cuya función pretende ayudar al espectador a atar los cabos de la historia. Se trata de uno de los dos testigos vivos —junto con el Viejo Criado— que puede conocer la historia y puede ayudar a resolver a la policía qué ocurrió en la posada. Su presencia contribuye a difundir un punto de vista más distanciado del absurdo que colma la historia, y a expresar las consecuencias del trágico malentendido.

El Viejo Criado es un personaje secundario singular, con poca presencia en el guión pero con gran significación. En la obra original, el Viejo Criado posee una función metafórica de personaje que no actúa, sino que se limita a llevar a cabo una labor doméstica. Muchos estudios han intentado aclarar cuál es su papel: «el símbolo del silencio, silencio de Dios o del destino ante la desgracia humana» (Cuquerella, 2007: 242). En este guión, su condición es más terrenal pero mantiene su esencia misteriosa, con él se cierra el cortometraje y nunca le llegamos a conocer de la misma forma que el resto de personajes.

Los apartados que vamos a tratar en este capítulo para llevar a cabo el estudio de los personajes son la simbología del nombre, la caracterización, la sociología, la psicología, su objetivo y conflicto. En el caso de la protagonista, incluiremos el mapa del personaje, y por otra parte, analizaremos la progresión dramática de cada uno de los secundarios.

En primer lugar, analizaremos los nombres con los que el autor original designó a los personajes que se han mantenido en esta adaptación. Considerar esta asignación del nombre de nuestra protagonista —y, en definitiva, de todos los personajes— como una denominación impuesta al azar, sin tener en cuenta su origen y etimología, o ignorarla, sería desperdiciar una fuente de conocimiento sobre la génesis de los seres que pueblan la historia. En *El malentendido* todos detentan nombres propios sencillos y cortos o descriptivos y concisos, con unas connotaciones nada fortuitas.

También trataremos la caracterización física del personaje para desarrollar los aspectos imprescindibles que adecuen a la protagonista a su objetivo y al modo en que intentará alcanzarlo. Pretendemos entablar una relación sugestiva entre su fisiología y psicología y aprovechar los recursos visuales que puedan brotar de sus singularidades como personaje. Partimos de los rasgos inferidos gracias a los diálogos y los acontecimientos de la obra para concebir una imagen definida de nuestros personajes que, posteriormente, se reflejará en el guión a través de la descripción y la acción.

Considerando que nuestro punto de partida es una obra de teatro, los datos ofrecidos sobre el físico y la gestualidad de Martha pueden darse mediante las acotaciones y los diálogos. Como el libreto original está desprovisto de descripciones, la principal fuente de interpretación son los diálogos: lo que dicen otros sobre un personaje posibilita conocer qué piensan de él o cómo le ven. Lo que dice un personaje sobre él mismo podría ser cierto o no, pero aporta información sobre su psicología.

A partir de esta escueta base, se desarrolla una descripción física más completa que ayuda a formular una imagen del personaje útil para el lector, el espectador y para el equipo artístico en su búsqueda de intérpretes para una eventual producción del guión. Son, exceptuando ciertos puntos particulares, anotaciones generales para dar espacio al trabajo de interpretación. Dividimos la descripción<sup>22</sup> en diferentes niveles: el rostro y el cuerpo, la voz, la gestualidad y el vestuario.

---

<sup>22</sup> - Incluida en las fichas de caracterización. Ver Anexo 3.

Por otra parte, estos personajes no son individuos emancipados del mundo en el que viven: son producto de su entorno y, a la vez, su existencia afecta a ese mismo contexto. El desarrollo de la sociología de los personajes es esencial para comprender cómo y por qué son como son. Tener en cuenta determinados factores sociales permite circunscribirlo a diferentes colectivos y extraer conclusiones ateniéndonos a las semejanzas y diferencias que presenta dicho personaje respecto de la comunidad en la que habita.

Tras disponer el contexto y su relación con él, podemos centrarnos en el aspecto psicológico. Necesitamos conocer la interioridad de los personajes como seres humanos, descubrir cuáles son sus secretos, sus sueños o sus ideales con el objetivo de comprender sus motivaciones, las raíces de su conflicto y su mundo espiritual, entre otros elementos de su personalidad. El estudio de los personajes en la obra original nos ha sido útil para redefinirlos y dramatizar mejor su punto de vista en esta adaptación.

Definir qué es lo que Martha quiere lograr en el transcurso del guión resulta fundamental para tratar de hacer comprender al espectador el cómo y el por qué actúan la protagonista y el resto de personajes. Como autor es importante para conferir tensión dramática a la historia disponiendo obstáculos a los que debe hacer frente, sobre todo la protagonista, para lograr su necesidad, meta u objeto de deseo.

Con toda esta información podemos asumir el trazado de un mapa de la protagonista basado en los momentos más importantes para ella en la historia, las escenas clave que presenten acciones y hechos de una carga dramática trascendental para el desarrollo del personaje. En el caso de los personajes secundarios, también esbozamos su progresión dramática a través de las secuencias dramática y los puntos principales que hacen avanzar la acción.

### 3.2.1. MARTHA

#### Simbología del nombre

Si consideramos, en primer lugar, la asignación del nombre de nuestra protagonista, Martha, descubrimos que es la traducción del nombre de pila, «Martha», tanto en inglés como en alemán. Su origen es hebreo, con significaciones que varían según la fuente: «señora»<sup>23</sup>, «la que reina en el hogar»<sup>24</sup>, «provocativa»<sup>25</sup>. Todas son acepciones que intuyen un carácter altanero y orgulloso, así como una fuerte personalidad individualista que dificulta sus relaciones sociales y una mentalidad autosuficiente fundamentada en las ideas de libertad e independencia de la mujer.

Además, tiene un gran sentido de la responsabilidad y la determinación para conseguir lo que quiere, haciendo uso de su inteligencia, intuición y dotes persuasivas. Su temperamento le lleva a desempeñar su dominio de forma tosca; sin embargo, se esfuerza por conseguir la satisfacción de sus seres queridos y se siente fuertemente atraída por la complejidad de su mundo.

---

<sup>23</sup> - WIKIPEDIA. *Marta (nombre)*.

< <http://goo.gl/zu4jeD> > [Consulta: 4 de marzo de 2014]

<sup>24</sup> - Portal tuparada.com. *Significado de Marta*.

<<http://goo.gl/TAa1XH>> [Consulta: 4 de marzo de 2014]

<sup>25</sup> - Portal ciudad-real.es. *Significado del nombre Marta*.

< <http://goo.gl/j1JTJs> > [Consulta: 4 de marzo de 2014]

Este conjunto de particularidades extraídas de la etimología, con bastante similitud, a las que detenta tanto la Martha original como la elaborada para este trabajo. Podemos encontrar en la historia ejemplos de las conductas y la psicología descritas a grandes rasgos: Martha es rebelde —rallando en el egoísmo durante la persecución de su deseo—, una mujer independiente con la determinación suficiente como para asesinar viajeros por dinero. Pero también es una joven con sueños, dedicada a ayudar a La Madre en sus labores a la vez que comprende, desde su cosmología, el entorno que tanto odia.

### Caracterización

En el caso de Martha, en la primera escena de la obra (Camus, 2013: 15-16), La Madre es la que aporta datos sobre la apariencia de su hija:

- Califica a su hija como «rígida» y «dura».
- Inferimos, por los comentarios de La Madre, que Martha es joven pero no actúa como tal.
- Le echa en cara que no sonrío nunca, a lo que Martha le contesta que tan sólo lo hace cuando está en su habitación.
- Martha confiesa sus inseguridades con respecto a su belleza y recurre a la opinión de La Madre para reafirmarse, a pesar de que la respuesta de ésta no resulta muy convincente.

Martha es el único personaje del que se conocen detalles físicos en la obra original. Estos datos son el punto de partida para crear nuestra versión de ella:

- En el rostro pálido destacan los ojos claros y la mirada dura e inquisitiva. Su cuerpo es delgado y espigado.
- La voz es áspera, sus palabras suelen estar llenas de sarcasmo y pueden llegar a ser mordaces.
- Es rígida y sus facciones son duras y poco expresivas. Parece más mayor de lo que realmente sus veintidós años hacen pensar<sup>26</sup>. Su dinamismo se limita al ejercicio de sus labores en la posada.  
Una de sus peculiaridades consiste en su forma de lanzar la colilla consumida con un golpe seco de dedo corazón cuando fuma alguno de sus cigarrillos liados a mano.
- Suele vestir con ropas oscuras y ásperas, el delantal desgastado atado a la cintura. No sigue la moda de las jóvenes de su época ni se acicala con ningún tipo de complemento.  
Su vestuario durante la historia —que transcurre prácticamente en un día— se limita a vestir una camisa ocre, una falda larga y áspera y sobre esta el delantal desgastado atado a la cintura.

### Sociología

La historia de *El malentendido* original se sitúa en una posada ubicada en un pequeño pueblo de Europa central y durante un período histórico indeterminado pero inspirado directamente en el contexto político europeo en que fue concebida la obra: el auge del régimen nacionalsocialista alemán en buena parte del territorio y la Segunda Guerra Mundial en desarrollo. En el guión adaptado se mantiene el contexto histórico y se especifica la localización geográfica: la acción transcurre en Checoslovaquia, ocupada y gobernada por los nazis y los colaboracionistas.

---

<sup>26</sup> - En la Secuencia 9, La Madre le dice a Martha: «Ay, Martha, ¿no podrías comportarte alguna vez como una chica de veinte años? Eres tan dura...» (véase Anexo 8, página 11).



La atmósfera lóbrega y decadente generada por la incertidumbre y el miedo al invasor afecta a los habitantes de un pueblo recluso, alejado de los principales focos de atención, que intentan subsistir. Martha no soporta la opresión que el ambiente ejerce sobre ella. Se niega a vivir como la gente de esa comunidad rural, devota y sumisa, enfrascada entre trabajos manuales, o formar parte de una Europa tan oscura, alienada y encastada en el totalitarismo y la guerra.

Como el resto de los jóvenes de clase trabajadora, abandonó la escuela a temprana edad para ayudar a sus padres en la posada, donde trabaja desde entonces. No obstante, demuestra interés en la lectura de textos que reflejan descripciones y visitas a lugares exóticos y paradisíacos. No se le conocen amistades y no se siente atraída por los intereses de los jóvenes de su misma edad, no sigue las modas, ni se interesa por las relaciones amorosas.

### Psicología

Centrémonos brevemente en el estudio sobre el apartado psicológico de Martha para entender el cómo y el porqué de su forma de ser. La profundidad y contradicciones que expresa Martha como ser humano son algunas de las propiedades que decantaron la balanza hacia su elección como centro del universo de la historia. Este personaje es partícipe en la acción de la mayoría de escenas que componen la obra original. También en nuestro cortometraje, donde la información presentada progresivamente se ajusta a lo que ella ve o conoce, porque narrar desde una perspectiva concreta puede aportar una dimensión y una lectura de los hechos específica.

Desde su concepción originaria, Martha es extraordinaria gracias al carácter y riqueza psicológica que le brindó Camus. No encaja, destaca entre la gente que la envuelve; sus aspiraciones y sus escasas perspectivas de una vida mejor la han llevado a desplegar una actitud nihilista que procesa los acontecimientos desde un punto de vista lógico y egoísta. Con un carácter indómito, impone su ego ante cualquiera, incluida La Madre —a pesar de que guarda cierto respeto hacia ella—. Su fin justifica los medios y cualquiera que se entrometa en ese trayecto soportará su brusquedad.

En la mente de nuestra protagonista coinciden «todos los sentimientos encontrados que caracterizan al absurdo en Camus: deseo afirmador, negación existencial y rebeldía» (Cuquerella, 2007: 15). El conjunto de estos elementos ligados entre sí componen un estado de ánimo complejo que Camus denominó como sentimiento «absurdo». Este también emerge de la experiencia vital de la Martha adaptada, fruto de la oposición entre sus deseos y la realidad con la que topa a diario. Ella anhela su huida de Checoslovaquia hacia zonas cálidas para iniciar una nueva vida; sin embargo, lo que soporta cada día es el desencanto de una existencia mediocre y privada de sentido a la que se enfrenta adoptando un comportamiento rebelde.

Los acontecimientos anteriores al inicio de la historia principal determinan, en cierto modo, la psicología de la protagonista<sup>27</sup>. Una vida de precariedad, dedicada al trabajo forzado por la necesidad familiar, resignada al distanciamiento entre sus padres y ella y un sometimiento mayor a sus labores debido a la muerte de su padre la han llevado a interiorizar un rechazo progresivo hacia las relaciones sociales durante su infancia.

---

<sup>27</sup> - En la Secuencia 7, Martha confirma a Jan que nunca ha salido de la posada: «Nunca. Llevo toda mi vida metida aquí dentro» (Véase Anexo 8, página 9). Y también en la Secuencia 18, Martha le dice a La Madre: «¡No! No entiendo nada. Hablamos en su habitación, era un hombre de mundo, decía ser feliz... Y mientras él lo vivía todo, yo me moría aquí» (Véase Anexo 8, página 16).

En su evolución a la madurez no ha resuelto su aislamiento sino que continúa su desconfianza hacia el extraño, impidiéndole establecer vínculos íntimos.

La decisión de basar la narración bajo su punto de vista, permite al espectador penetrar en su «intimidad». Asistimos a escenas donde se encuentra sola<sup>28</sup>, oyendo lo que oye<sup>29</sup>, viendo lo que ve<sup>30</sup>, siendo testigos de sus decisiones. De este modo, pretendemos generar cierto grado de empatía e implicación personal del público, es decir, un componente de reconocimiento del espectador con Martha gracias a su condición de marginada social y la insumisión que la caracteriza, en respuesta al contexto opresivo.

A pesar de que muchos de sus actos son de cuestionable moralidad, podemos justificarlos en el contexto dramático de la historia, apelando a su humanidad compartida y a su necesidad dramática. Pretendemos situarla en nuestro «centro del bien» (McKee, 2009: 412), dándole a la protagonista un enfoque positivo, que genere interés y, sobre todo, empatía. Martha no se podría considerar como una buena persona: asesina y roba sin remordimientos de ningún tipo a sus clientes; pero es posible entenderla si asimilamos su condición de desesperanzada en ese lugar.

### Objetivo y conflicto

Martha quiere escapar de la Checoslovaquia y la Europa de los convulsos años cuarenta, «una tierra sin horizontes» (Camus, 2013: 16), con La Madre; establecer una nueva vida en otro país cálido, frente al mar, que en la obra original se denomina genéricamente «África». En la adaptación se ha especificado ese lugar en Argelia a modo de homenaje a Albert Camus así como para precisar lo que representa esa África idealizada de la que proviene Jan y que tanto ansía Martha. Esta imagen idílica es recurrente en el autor francés «para quien la felicidad está a menudo asociada con el placer físico y el disfrute de la naturaleza (y en especial el disfrute de los cálidos paisajes de Argelia)» (Cuquerella, 2007: 237).

Lejos del trabajo subyugante de la posada, allí Martha espera desenvolverse como persona, recuperar su adolescencia perdida y comportarse socialmente como la joven que es, establecer relaciones y experimentar sentimientos de libertad interior, y también sexual. Su acicate para conseguir esto es recaudar el dinero necesario procedente de los clientes que acuden a la posada, después de haberlos sedado y hacer que se ahoguen en el río.

Sin embargo, la llegada de Jan a la posada supone para ella un conflicto principal de carácter personal. El nuevo viajero, bajo la falsa identidad de Karl Hasek, representa una nueva oportunidad para conseguir el dinero necesario que le permita escapar de Checoslovaquia. Para conseguirlo debe superar todos los obstáculos que se le presentan a lo largo de la trama: vencer las reticencias de La Madre a matar a Jan, convencerlo para que tome el té adulterado, trasladar su cuerpo al río, matar al viajero después de descubrir que es su hermano, ocultar a La Madre lo que ha hecho, convencerla para que no se suicide y superar su traición.

---

<sup>28</sup> - Por ejemplo, Martha está sola en la Secuencia 3 (Véase Anexo 8, página 2).

<sup>29</sup> -Al final de la Secuencia 18 (Véase Anexo 8, página 17), sabemos que Maria ha llegado a la posada porque Martha la escucha desde la cocina.

<sup>30</sup> - Como ejemplo, en la Secuencia 2 (Véase Anexo 8, página 2) vemos la llegada de un nuevo viajero con el rostro tapado al mismo tiempo que Martha, cuando ésta se asoma a la entrada de la posada.

## Mapa del personaje

A lo largo del guión, Martha intenta alcanzar su meta y este motivo estimula sus decisiones y acciones. Durante todo el camino procuramos mantener la unidad de este personaje mediante la coherencia de su personalidad. Esta estabilidad en la progresión del punto de vista y la actitud de Martha intenta facilitar la anticipación del espectador ante lo que la protagonista vaya a decidir o hacer. Este mapa de la protagonista trata los puntos de la acción que son centrales para su desarrollo.

La gran mayoría de los momentos cruciales para Martha coinciden con las situaciones fundamentales para el avance de la historia, a saber: el detonante de la acción, el primer, segundo y tercer puntos de giro de la trama y el clímax; además de algunas escenas dramáticas importantes. Esto es porque a partir de la protagonista se articula el entramado dramático. Desde la primera secuencia del guión<sup>31</sup> se presenta un misterio: ¿quién es la hermana de Jan y qué le dijo a María? En el momento en el que se nos presenta a Martha<sup>32</sup>, a través del *flashback*, conocemos algunos aspectos importantes sobre ella: es una joven que se esconde porque hace algo malo, fuma agazapada observando el paisaje lóbrego que la rodea.

El desencadenante de la acción, la llegada de un nuevo viajero a la posada, proporciona una serie de detalles que describen a Martha. En primer lugar, esa forma ordinaria de lanzar las colillas, ya mencionada, y el hábito de escapar de la casa a través de la ventana de su habitación nos dice que es una muchacha que no sigue las normas de conducta. En segundo lugar, la descripción de su habitación también es muy significativa<sup>33</sup>: un catre estrecho y un plano de la costa mediterránea pegado a la pared, envuelto de recortes periodísticos en blanco y negro e ilustraciones a color de lugares paradisíacos. Esta estancia refuerza la noción de que pertenece a la humilde clase trabajadora y los recortes sirven como recurso visual de su afición.

En la primera toma de contacto con Jan, Martha exhibe su carácter fuerte y demuestra su poca paciencia ante los excesos de sus clientes. A pesar de que Jan se muestra formal y afable con ella, le rehúye la mirada y es reacia a cualquier tipo de familiaridad. Por otra parte, se muestra solícita a las demandas estrictamente profesionales pero no desea intimar con nadie, como bien dice: «[...] por favor, límitese a ser un buen cliente, no necesitamos un amigo. No se confunda»<sup>34</sup>. Es en esta secuencia dramática donde se define la actitud indiferente y altanera de Martha hacia el nuevo cliente.

Tras introducir al señor Hasek en el libro de registros, Martha prepara el té en la cocina<sup>35</sup>. Su conversación velada con La Madre desvela cuál es la verdadera intención de las mujeres que hasta entonces no habían sido compartidas con el público. Durante este primer punto de giro se nos revelan detalles de la profunda personalidad de Martha: se afana en cometer el asesinato de Jan, algo a lo que parece acostumbrada y que se deduce a través de los detalles que comparte con La Madre y que hablan de la escasez de clientes. Además, ante la súplica de La Madre a Dios, Martha se declara atea: «Mejor no metamos a Dios en esto, madre».

La sencillez con la que Martha tolera el asesinato es excepcional. Nuestra protagonista adopta una actitud nihilista, exenta de valores, que no le impide tolerar el crimen y llevarlo a cabo incluso contra sí misma. Para ella el asesinato está desposeído de su

---

<sup>31</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 1.

<sup>32</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 2

<sup>33</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 3.

<sup>34</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 5.

<sup>35</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 6.

componente moral y es, por tanto, una posibilidad lógica de acción. Se siente sola consigo mismo y este estado es el que le permite rebelarse de forma consciente contra el sentimiento absurdo que experimenta ante su mundo.

Al inicio del segundo acto, en otra secuencia dramática<sup>36</sup>, cuando Martha acude a la habitación de Jan para llevarle el té que no pidió, pasa a comportarse con una benevolencia estudiada. Le pide perdón por su comportamiento y le pregunta sobre el lugar del que procede, tan seducida como está por las zonas mediterráneas. El tono melancólico de la conversación le lleva a sincerarse con su ingenua víctima y a expresar sus sentimientos de angustia ante la sombría perspectiva de futuro que se cierne sobre ella. La Madre les interrumpe, lo cual enoja a Martha porque piensa que su madre se ha vuelto demasiado indulgente.

En el punto medio del cortometraje y segundo punto de giro, a plena noche, Martha espera a que su madre inspeccione los alrededores para lanzar al río al desvanecido Jan<sup>37</sup>. Éste pronuncia repetidamente, en sueños, las palabras «madre» y «Martha». Martha desconcertada y desesperada por hacer callar a Jan, que cada vez aumenta más el nivel de voz, agarra una piedra del camino instintivamente y arremete contra él, matándolo. Aquí manifiesta, por primera vez, su lado más violento y amoral, rompiendo con un cierto código de honor establecido ya que hasta este momento siempre ha seguido el mismo *modus operandi* a la hora de matar<sup>38</sup>.

Esta acción trascendental reafirma su fuerza de voluntad para defender sus intereses y deseos. Esta es una revelación importante sobre el personaje ya que ha colocado su límite un poco más lejos, se genera un cambio dentro de ella. Ha matado al que dice ser su hermano y además engaña a La Madre, la única a la que guarda afecto, para no arruinar sus planes.

El cambio producido se consolida visualmente cuando después de tomarse un baño<sup>39</sup>, se mira al espejo irradiando deseo y aceptando los impulsos primarios que siempre ha desechado en favor de la lógica. Un paso hacia su libertad que se derrumba cuando al encontrar a La Madre en la cocina descubre que esta conoce la identidad del «señor Hasek»<sup>40</sup> al encontrar su pasaporte. En este tercer punto de giro se revelan detalles sobre el pasado de la familia que, en cierto modo, son importantes para entender cómo fue criada Martha.

Entretanto, Martha sostiene su mentira: «Vaya... No lo hubiera pensado jamás. Era muy pequeña cuando se largó... No tenía ningún recuerdo de él». Pero no le sirve de mucho, La Madre ya ha tomado la decisión de marcharse de la posada y morir junto a su hijo. Martha intenta por todos los medios evitar su partida, quiere seguir con el plan y escapar junto a ella. No obstante, no comprende la conmoción por la que su madre atraviesa; sus súplicas son en vano, no puede luchar contra el amor materno. Tan sólo puede observar cómo se aleja mientras un nuevo cambio se produce en su interior.

La inunda la histeria y una enajenación absoluta hacia un mundo todavía más insostenible por la rabia hacia una madre que la deja en la estacada tras una vida amarga a su lado. Su furia la arrastra a lanzar al fuego el pasaporte de Jan y las gafas

---

<sup>36</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 7.

<sup>37</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 13.

<sup>38</sup> - A lo largo de sus distintos crímenes, las mujeres han perfeccionado el hábito de dejar inconsciente al cliente mediante un té adulterado con sustancias somníferas. Entonces, cargan con su cuerpo hasta el río y lo lanzan, todavía vivo, a las aguas para que muera ahogado y parezca un suicidio.

<sup>39</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 16 – 17.

<sup>40</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 18.

de La Madre. El último pilar que sostenía su relación con aquella tierra odiosa se ha derrumbado. Sin embargo, su situación de crisis todavía se acentúa más con la llegada de Maria, la mujer de Jan<sup>41</sup>. Martha decide desquiciarla, convertirla en alguien infeliz; los rescoldos de su férrea voluntad la incitan a impedir que nadie consiga lo que quiere, así como ella ha perdido su oportunidad.

Primero, la recibe en camión; después miente, asegurando que Jan se marchó esa noche y cuando su mentira ya no se sostiene se revela como alguien vil: confiesa que ha matado a su marido, reprocha la actitud de La Madre y relata, sin escrúpulos, el asesinato. Maria huye de la posada para llamar a la policía y Martha, arrogante, le insta a hacerlo. Grita al Viejo Criado para que haga las maletas y se marche. Está preparada para llevar a cabo su suicidio.

Su deseo de trasladarse junto con La Madre a la costa mediterránea de África para vivir alejada del ambiente opresivo de Checoslovaquia, comenzar una nueva vida y disfrutar de su juventud se ha desvanecido por completo. Su condición nihilista acepta el suicidio como forma de ser consecuente con sus creencias y salvar las únicas certezas que guarda. La toma de decisiones de Martha la conduce al suicidio como consolidación de su control sobre la muerte. Esta concepción racional de su propia esencia lo convierte en un acto lógico, motivado por la venganza: «si el mundo no es como quiero que sea, puedo al menos acabar con él suicidándome» (Cuquerella, 2007: 32).

Martha considera la vida como un lugar de sufrimiento en espera de una muerte segura. El único modo de liberarse de una naturaleza hostil que se lo ha arrebatado todo es el suicidio. Es una respuesta procedente de un estado de ánimo rebelde y la rebeldía se expresa aquí mediante la venganza. Nuestra protagonista, además, ha arrastrado a su desesperación a Maria y a aquellos muertos que no pesan en su consciencia, lo cual la acercan a la definición de nihilista absoluto por el hecho de que además de su propia muerte, legitima las del resto.

Pero, al fin y al cabo, es un pensamiento movido por el egoísmo individual que es arrastrado hasta el extremo por los celos que genera en ella el hecho de que La Madre la abandone en pos del hijo que no se interesó por ella durante veinte años. La naturaleza humana la ha defraudado definitivamente por lo que busca una separación absoluta para afianzar su verdad y acabar con la vida antes de que esta acabe con ella.

En el clímax, mientras fuma un último cigarrillo, lleva a cabo los preparativos en su habitación antes de que Maria vuelva acompañada de la policía. No permite que el Viejo Criado se acerque para despedirse ni la vea colgando de la horca preparada por ella misma. En este desenlace, finalmente es el verdadero carácter de Martha el que termina por aflorar a través de las decisiones y las acciones consecutivas que ha elegido a lo largo de la historia.

### 3.2.2. LA MADRE

#### Simbología del nombre

Este personaje es conocido, tanto en el material original como en el guión adaptado, como La Madre. Es un atributo que simboliza cuál es el rol de esta mujer en la historia.

---

<sup>41</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 19.

Si buscamos el significado de la palabra «madre» en el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española (RAE)<sup>42</sup> podemos encontrar acepciones como las siguientes:

- *f. Hembra que ha parido.*
- *f. Hembra respecto de su hijo o hijos.*
- *f. En los hospitales y casas de recogimiento, mujer a cuyo cargo está el gobierno en todo o en parte.*
- *f. Causa, raíz u origen de donde proviene algo.*
- *f. Cauce por donde ordinariamente corren las aguas de un río o arroyo.*
- *f. Madero principal donde tienen su fundamento, sujeción o apoyo otras partes de ciertas armazones, máquinas, etc., y también cuando hace oficio de eje.*

En general, todas recuerdan a un ente superior que da vida o del que nace otro —«hembra que ha parido»—; situada jerárquicamente en una categoría mayor que rige —«mujer a cuyo cargo está el gobierno en todo o en parte»— o define al resto —«causa», «origen», «cauce»— y que sostiene la estructura —«madero principal donde tienen [...] sujeción otras partes»—. La madre constituye un elemento esencial en la gestación del individuo. El desarrollo del ser humano se complementa con la crianza familiar que posibilita su crecimiento ante la desventaja de ser biológicamente incapaces de sobrevivir por sí mismos durante los primeros momentos de vida y, por el contrario, necesitan años de cuidados por parte de los progenitores, lo que establece la consolidación del vínculo afectivo que las madres humanas tienen comparten con sus hijos.

Podemos concluir, con respecto del nombre de este personaje, que no es casual que Camus la nombrara como La Madre. Es un nombre que representa claramente cuál es su función en esta tragedia moderna. Como figura materna cumple con unos requisitos emocionales que se van desarrollando a lo largo de la trama; al principio, la encontramos impasible, apagada y sin fuerzas pero la llegada de Jan despierta su reparo hacia al asesinato, agotada de todos sus años de trabajo y muertes.

### Caracterización

Tratemos, en primer lugar, la fisiología de La Madre en base a la información aportada en la obra original sobre la que se ha erigido la caracterización en el guión cinematográfico. Si atendemos a lo que La Madre dice de sí misma, podemos establecer los cimientos de su aspecto y ademanes:

- En la primera escena de la obra (Camus, 2013: 18), es el propio personaje quien habla de sí mismo: se siente cansada ante sus asesinatos. Confiesa que «matar es tremendamente fatigoso»; también desea que Jan fuese su última víctima porque está cansada.
- En la sexta escena del Acto I, La Madre expresa a Jan la fuerza que conserva a pesar de su edad, cometiendo un descuido sobre sus actividades ocultas: «Mire estas manos, todavía son fuertes. Podrían sostener las piernas de un hombre» (Camus, 2013: 46).

A partir de estos datos extremadamente breves, pero suficientes para las formas teatrales, formulamos la siguiente fisonomía:

---

<sup>42</sup>- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua*.

< <http://goo.gl/b7tES0> > [Consulta: 4 de marzo de 2014].

- Su rostro está surcado de arrugas y su mirada es penetrante. Lleva el cabello gris y corto recogido en un moño.
- Su voz es cálida y conciliadora. Posee un vocabulario sencillo.
- A sus sesenta y cinco años, se mueve y camina lentamente, arrastrando los pies. Sin embargo, en los momentos en los que debe transportar los cuerpos de los viajeros hasta el río, revela una sorprendente fuerza y determinación interior.
- Viste con una camisa negra y suele recoger las mangas hasta el antebrazo. Cuando trabaja lleva un pequeño delantal blanco, desgastado por el tiempo, atado a la cintura en el que suele secarse y limpiarse las manos. De su cuello cuelgan, por un fino cordel, unas gafas viejas que suele utilizar para leer.

### Sociología

La Madre es una mujer viuda que administra la posada ubicada en un pueblecito de Checoslovaquia. El momento que vive, un período histórico tan oscuro como la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de los nazis del país, genera temor entre los habitantes de la villa. En La Madre se alberga la indiferencia a aquello que sucede a su alrededor, tan sólo se interesa porque el negocio se mantenga ante cualquier inconveniente, siempre alerta pero cada vez más agotada.

Pertenece a la clase obrera desde su nacimiento, es una mujer cansada, consumida por su labor. Administra la misma posada desde hace más de cuarenta años, antes de que su primogénito naciera. Ha forjado su vida a base de trabajo y dedicación en el negocio, relegando sus relaciones sociales en aquel ambiente apagado. Ni la responsabilidad contraída con sus hijos la ha preocupado tanto como su trabajo por lo que su relación con ellos es nula.

La atmósfera apática que se respira en la posada forzó a Jan a marchar al extranjero para encontrar una vida mejor lejos de aquel pozo de penurias. La Madre no se despidió de él y lentamente fue omitiendo esos recuerdos, arrinconándolos en su mente, hasta ignorar que tenía otro hijo además de Martha, que la respeta a pesar de que sufre cierta carencia afectiva. Tampoco la relación con su difunto marido era mucho más íntima, tan ocupados estaban en mantener la posada<sup>43</sup>. Su falta de afecto y el compromiso con su hija es lo que la mueve a inducir a sus clientes en un sueño profundo para luego lanzarlos al agua y que sea ésta la que haga el trabajo sucio.

### Psicología

El vínculo emocional con sus hijos nunca fue el adecuado porque siempre ha dedicado sus esfuerzos en mantener la posada con el fin de sustentar a la familia. Esta trama subyacente y previa a la llegada de Jan, marca profundamente el carácter de La Madre en esta última etapa de su vida. Ha adoptado las cualidades de la buena posadera, servicial y gentil, resultado de la cantidad de tiempo que lleva dedicada a su ocupación, pero su apocamiento oculta la indiferencia general que siente.

Nunca ha sido creyente ni devota, sin embargo, ahora busca amparo en aquello que le pueda proporcionar un descanso apropiado: en este caso, los asesinatos movidos por el deseo de Martha de marcharse a un lugar apacible son para ella una oportunidad para facilitar el descanso eterno de sus víctimas, expulsándolos de una vida de penurias y sufrimientos. Esta tendencia cambia con la llegada del «señor Hasek» a

---

<sup>43</sup> - En la Secuencia 18, La Madre afirma: «Es verdad... En esta casa nunca ha habido mucho amor de verdad, sólo trabajo. Nunca recibisteis el cariño que necesitabais, ni tú... Ni tu hermano» (Véase Anexo 8, página 16).

una posada triste y despoblada. El instinto de supervivencia de La Madre se ha relajado —al contrario que el de Martha—: el contacto con Jan elimina parte de esa racionalidad calculadora y despierta unos sentimientos cálidos enterrados mucho tiempo atrás, el amor maternal.

Después de tantos años de apatía y una vez llegada a la vejez, La Madre sufre una fase crítica en la que hace una mirada retrospectiva y cuestiona el significado de su vida: el duro trabajo al que se ha visto sometida así como las vidas que ha echado al río. Desafortunadamente, su último sacrificio antes de alcanzar su anhelado descanso consiste en matar al hijo que la abandonó y ha regresado para hacerla feliz.

A pesar de sus actividades secretas basadas en despojar a los inocentes viajeros que duermen en la posada de su dinero y su vida, la complejidad de La Madre es de origen humano. Su deseo de redención ante los errores del pasado está presente en todo individuo y ayuda a que el público empatice con la perturbación del personaje. El trágico destino la convierte en la verdugo de su hijo y la empuja a replantearse totalmente su lugar en el mundo. Su honestidad en esta situación límite pretende servir como puente emocional hasta el espectador, que puede verse reflejado en el atormentado personaje.

### Objetivo y conflicto

La Madre no comparte las mismas aspiraciones que Martha. Mientras que la hija busca la manera de escapar de Checoslovaquia para establecerse allí donde pueda encontrar su libertad, ella busca algo tan sencillo pero inefable como el descanso durante el resto de su vida. Ambos deseos se asemejan en que son una búsqueda que les permita transformar su detestada condición por otra que las realice como personas, que les dé la oportunidad de encontrar su paz interior ante el absurdo que el mundo les presenta.

A La Madre le sirve cualquier costa paradisíaca en la que Martha se asiente con tal de alejarse de aquella posada llena de recuerdos que la mantiene atada. La costumbre de matar clientes —normalmente adinerados— deriva del requisito de conseguir dinero después de la muerte de su marido y del declive de la pensión. El fin justifica los medios que Martha propone, a ella le sirven.

Si bien, la aparición de Jan trastocará su juicio. Su llegada provoca en La Madre un conflicto de carácter interno basado en el inesperado impulso que siente de impedir que el nuevo viajero muera. Por ello, acabará contradiciendo a su hija, intentando que Jan no beba el té, cuidando de la víctima durante todo el camino hasta el río y enfrentándose a la terrible verdad de que Hasek era, en realidad, su hijo.

### Progresión dramática

Establezcamos ahora el trayecto personal del personaje a lo largo del guión. Su primera aparición se produce en la escena inicial<sup>44</sup>. En ella, La Madre yace sin vida junto a su hijo Jan, ante los ojos de Maria, la mujer de este. El cadáver está empapado y su cuerpo ha aparecido en un río, próximo al de Jan. Entendemos a través de la conversación entre Maria y el detective que La Madre ha muerto en unas circunstancias desconocidas.

---

<sup>44</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 1.



Una vez en el *flashback*, la primera entrada de La Madre se produce el primer punto de giro<sup>45</sup>. De hecho, es su presencia la que genera una serie de revelaciones que invierten la situación para el espectador. Se desvela que se aprovechan de la ingenuidad de sus clientes para quitarles la vida y robarles su dinero. Pero, nos encontramos ante La Madre reticente y fatigada intentando retrasar el momento: «Hoy no me siento con fuerzas para cargar con él. ¿Y si lo hacemos mañana?». Intenta persuadir a Martha, pero es en vano, la voluntad de su hija rebasa la suya.

El asesinato no es una motivación en sí misma, como lo es para Martha, tan sólo quiere verse libre de sus obligaciones. Sin embargo, alberga un sentimiento absurdo con respecto a su concepción del mundo consolidada con el paso de los años. La vida de un viajero no vale más que un sosiego vital cada vez más próximo. Su apatía sobre las actividades y el empuje de Martha son los motivos por los que accede a eliminar al «señor Hasek».

La determinación de La Madre, por otra parte, se tambalea. Sus acciones contradicen lo que su sistema consciente planea. En la primera escena del segundo acto<sup>46</sup> interrumpe la conversación entre Martha y Jan de forma inesperada. Ella no sabe que el diálogo está tomando un cariz íntimo, tan sólo quiere evitar que el cliente tome el té alterado. Pero ya es tarde, Martha ha conseguido lo que quería una vez más. Su discusión en este momento se limita a miradas cómplices y llenas de reproches.

Cuando salen de la habitación con la bandeja del té<sup>47</sup> y cierran la puerta tras de sí La Madre expresa en voz alta sus dudas: «¿Se puede saber por qué tardabas tanto en salir?». Martha hace caso omiso a sus reticencias y continúan con el plan previsto, agazapadas en el corredor, esperando a no escuchar señales de vida en el interior de la habitación de Jan. Cuando comprueban que pueden entrar se escurren en su habitación y comprueban que el té ha hecho su efecto<sup>48</sup>. Registran las pertenencias de Jan y mientras La Madre no puede ocultar su inquietud, Martha se muestra eufórica por reunir el dinero necesario.

A pesar de que la finalidad es matar al viajero, La Madre se asegura de que llegue vivo al río y que sean las aguas las que acaben con su vida. Es la que se preocupa por él en su profundo letargo y le trata con mimo a lo largo de todo el camino hasta el río<sup>49</sup>, respetando su propio código moral en el que Jan es un desafortunado inocente que ha caído en sus redes. Además, el impulso inconsciente que la acompaña durante toda la jornada la empuja a proteger al desconocido y ofrecerle un cuidado especial, tierno.

A la mañana siguiente, La Madre, ignorando que durante su ausencia en el bosque la noche anterior Martha descubrió que aquel hombre sedado era su hermano y lo mató antes de que él mismo pudiera ahogarse en el río<sup>50</sup>, en su labor de incinerar todas las pertenencias de Jan, ojea su pasaporte y descubre quién es realmente<sup>51</sup>. Esta es una revelación fundamental e impactante para el personaje porque trastoca completamente su propósito: debe asimilar que ha matado a su propio.

Así pues, un cambio se sucede en el interior del personaje. Una transformación interior resultado de la disparidad entre las expectativas que albergaba de acometer un último

---

<sup>45</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 6.

<sup>46</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 7.

<sup>47</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 8.

<sup>48</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 9.

<sup>49</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 12.

<sup>50</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 13.

<sup>51</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 18.

homicidio y las consecuencias reales de su acción. La infortunada reaparición de la figura de Jan en la vida de La Madre rompe sus esquemas y replantea sus metas. La culminación no es el descanso sino el reencuentro con un hijo olvidado. La amargura que le produce no haberlo reconocido pesa más que acompañar a Martha en su tramo final de liberación.

En la conversación que mantiene con ella, La Madre revela detalles sobre la historia de fondo de Jan y de ella misma. Es cuando el público conoce que Jan había abandonado a la familia veinte años atrás para buscar fortuna lejos de la posada y que con el anuncio de la muerte de su padre habría decidido regresar con ellas. Por otra parte, el espectador accede a un nivel más profundo de la psicología de un personaje que parecía que se había desligado del mundo y que cambia la apatía por el dolor humano.

Es en esta secuencia donde se formula un elemento clave en la tragedia: el reconocimiento. La transición del individuo desde la ignorancia hasta el conocimiento de determinada circunstancia. En el caso de La Madre la identificación se aplica a Jan y a los sentimientos afectuosos que florecen en su interior. Una de las situaciones más calamitosas es aquella en la que un personaje mata a un pariente o allegado que no ha reconocido con anterioridad, y, trágicamente advierte demasiado tarde su error a partir, no de una identificación física o un instinto materno, sino del hallazgo de un objeto, el pasaporte.

A partir del descubrimiento sobre la identidad del último cliente, La Madre manifiesta su incapacidad de no hacer otra cosa que reunirse con su hijo, renunciando a continuar el itinerario planeado junto a Martha. El reencuentro con su hijo plantea realmente su suicidio en el mismo lugar donde abandonaron su cuerpo, el río donde lanzan a todas sus víctimas. Como modelo de la moral matriarcal, La Madre reconoce su error y topa con un límite a su conducta, cimentado en el amor materno. Tras muchos crímenes, termina por redescubrir el sentido existencial e identidad propia en el amor primitivo que la une a su hijo.

Se produce aquí la transición de una esperanza egoísta a un vínculo emocional que deja sin sentido toda su vida anterior y vuelve insoportable cualquier existencia futura. La Madre de Jan no puede seguir viviendo con el asesinato de su hijo en su conciencia, y por ello busca la única unión todavía posible con él, la unión en la muerte. Su suicidio puede considerarse un "suicidio superior" (Cuquerella, 2007: 241) y no una mera huida. Esto quiere decir que el personaje sacrifica su vida por motivos distintos a los de Martha, aquí se traduce en un gesto generoso y honesto que pone de manifiesto el respeto y el valor que se le concede a la vida. Es un acto excepcional de sacrificio cuyo objetivo es redimir sus errores.

Este segundo punto de giro emana de La Madre a través de su toma de decisiones. El reconocimiento de Jan, la marcha de La Madre y todo lo que supone para Martha modelan el momento con más carga dramática de la historia. Es un personaje catalizador de conflicto surgido de los contrastes que se producen entre ella y Martha. La decisión de una choca frontalmente con el deseo de la otra. Desde la actitud lógica y nihilista adoptada por Martha, el arrepentimiento de su madre no tiene más sentido que la falta de rigor inducida por la debilidad. Este giro trascendental tendrá unas consecuencias en las futuras acciones de la protagonista e influirá completamente en el último acto del guión.

### 3.2.3. JAN

#### Simbología del nombre

Si examinamos el nombre del personaje podemos establecer alguna relación con la esencia del mismo. El nombre de Jan es la traducción del nombre «Juan» en lengua checa, procedente del hebreo «Yohannan» que tiene diferentes interpretaciones con puntos en común: «el fiel a Dios», «Dios es misericordioso»<sup>52</sup> o «pleno de gracia»<sup>53</sup>. Todas estas significaciones aluden a un individuo piadoso y respetuoso con la ley divina, una peculiaridad destacable con respecto al resto de personajes, con una naturaleza más oscura e impenetrable.

El que porta este nombre se expresa con autoridad y lealtad, mediante la perseverancia que le empuja a conseguir lo que se propone y la clemencia que muestra hacia los demás, ganándose a la vez amigos y enemigos. Es un hombre cautivador que necesita estar en un ambiente donde sea aceptado y querido por el resto y establecer la paz familiar. Con su compañera comparte un gran afecto y se muestra atento a todas sus necesidades.

#### Caracterización

A partir de los datos ofrecidos en los diálogos y acotaciones de la obra teatral configuraremos una caracterización adecuada para Jan. No obstante, la información aportada es escasa. Por las conjeturas de Martha y La Madre de él sabemos que es «rico» (Camus, 2013: 14) y por sus propias palabras, que tiene «treinta y ocho años» (Camus, 2013: 32) y procede «de África» (Camus, 2013: 34). Con estos tres apuntes podemos generar una caracterización que los incorpore y complete un poco más la fisionomía de este personaje:

- Tiene la piel bronceada por el sol del lugar del que procede. En los costados de su cabello se vislumbra un abundante encanecimiento.
- Su voz es grave y solemne, pero también afable y cercano cuando intenta trazar un vínculo de confianza con Martha.
- Se mueve con dignidad y soltura y gestualmente es muy expresivo.
- Viste con una indumentaria cara, informal pero elegante; las telas son coloridas y finas, acondicionadas para el ambiente cálido de Argelia y no para el de Checoslovaquia.

#### Sociología

A pesar de haber amasado una fortuna como empresario en Argelia, no puede negar sus orígenes humildes. Procede de una familia de clase trabajadora y comprende cuáles son las penurias por las que deben de estar pasando Martha y La Madre. Desde su partida no ha vuelto a pisar aquel pueblo. Sin embargo, la muerte de su padre le apremia, de acuerdo con la integridad que posee, a abandonar las comodidades de su hogar en África y volver a su patria porque su principal responsabilidad es volver a unir los lazos afectivos con su familia a la que hace veinte años que no ve.

---

<sup>52</sup> - WIKIPEDIA. *Juan (nombre)*.  
< <http://goo.gl/rFiftx>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]

<sup>53</sup> - Portal tugarada.com. *Significado de Juan*.  
< <http://goo.gl/8MBIXS>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]

Aunque la sombra de la Segunda Guerra Mundial se extiende también por los territorios colonizados, su condición burguesa le permite subsistir tanto a él como a su mujer. En Checoslovaquia, la situación es distinta: la ocupación es más agresiva y Jan, con el paso de los años, se ha convertido en un extraño que tan sólo cuenta con la inmunidad que ofrece su dinero lejos de su verdadero hogar junto a Maria, su esposa.

### Psicología

Con la vuelta a su patria se propone cumplir con su compromiso como hijo de ayudar a las mujeres que sobreviven solas. A pesar de que es un hombre que aparentemente lo tiene todo, se esfuerza por cumplir su deber como «hombre de la familia»: tras haber logrado el éxito en su vida siente la necesidad afectiva y la obligación moral de reencontrarse con su madre y con su país. «Antepone el deber a la felicidad, adhiriéndose así a lo que se da en llamar el sistema patriarcal» (Cuquerella, 2007: 228). De este modo, Jan se nos presenta como un personaje esencialmente moral.

La voluntad por mejorar la existencia de Martha y La Madre tiene su origen en la deuda contraída de forma interna para con ellas. Con dieciocho años decidió marchar de aquella tierra sin futuro —un sentimiento que, por aquel entonces, compartía con su hermana— para intentar conseguir todo aquello que le era imposible alcanzar en una comunidad obrera. El descontento y la marcha de Jan defraudaron profundamente a sus padres pero, pese a las diferencias con La Madre en el pasado, ciñéndose a la ética y el decoro construidos en todos los años en los que ha trabajado para granjearse un nombre en tierras lejanas pretende volver a contar con ella en su vida.

Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones, se siente incapaz de presentarse como quién realmente es, así que llega a la posada bajo la falsa identidad de Karl Hasek con la intención de observar y conocer mejor a las mujeres que regentan la fonda. Esta idea será la que sin querer le sentencie desde el primer momento a ser asesinado por lo que representa: un adinerado viajero desconocido en la zona que busca una cama para dormir y terminará en la profundidad de las aguas.

Es su fe ciega en las consecuencias positivas de sus acciones y su ignorancia sobre el rumbo que tomarán los hechos lo que permite al público empatizar con Jan. Su condición de personaje más ético del guión y el rol de víctima o mártir que acaba tomando persiguen conmover al espectador de una forma distinta a la que lo hacen con los otros personajes. Es la representación de la bondad incapaz de superar el malentendido con el que se enfrenta, la inocencia ejecutada por el absurdo.

### Objetivo y conflicto

Su aspiración se basa en reencontrarse con su tierra natal y recuperar la presencia de La Madre en su vida, arriesgando la felicidad que gozaba junto a Maria en Argelia e incluso su propia integridad al viajar a una Checoslovaquia ocupada y a una Europa en guerra. Busca la redención en su obligación moral de llenar el vacío que supuso su marcha, poder sentirse satisfecho consigo mismo colmando su felicidad con la presencia de sus familiares y compartiendo su fortuna en Argelia.

Sin embargo, no encuentra las palabras ni la valentía que le haga regresar a su hogar como Jan. Vuelve como un forastero para intentar conocer a su familia y encontrar el momento adecuado pero sus esfuerzos se encuentran con la figura de Martha. En una comparación reflexiva de este personaje con el de la protagonista, Jan representa las fuerzas antagonistas contra las que debe lidiar Martha. Pero, a pesar de que sus modos de actuar son contrarios, su finalidad es la misma: encontrar la felicidad.

### Progresión dramática

El paso de este personaje por la historia está condicionado por la estructura dramática del guión. Jan hace aparición, en primer lugar, en la escena inicial situada en el futuro de los acontecimientos que se desarrollan a lo largo del *flashback*<sup>54</sup>. Es un cadáver hallado en las aguas del río, junto al de su madre. Maria reconoce el cuerpo delante del detective pero no sabemos nada de él, ¿quién es ese Jan y por qué ha aparecido muerto junto a La Madre?

Como hemos dicho, su llegada a la posada<sup>55</sup> es el detonante de todo lo que sucede posteriormente. Por su respuesta a las preguntas de Martha parece un viajero adinerado y afable que se hace llamar Karl Hasek, es checo pero vive en Argelia<sup>56</sup>. Demasiado cercano quizás, a juzgar por la reacción tosca de la joven posadera<sup>57</sup>. Además, es significativo que Jan insista en entregarle el pasaporte aunque no sea necesario y, debido a la entrada inesperada del Viejo Criado, se pierda la oportunidad de que el documento revele por él su verdadera identidad.

Inconsciente de los planes que las mujeres tienen para él, la presencia de Martha con una bandeja de té<sup>58</sup> que él no había pedido es un error que se ve obligado a ignorar para tratar de reconducir su relación con ella. Esta vez charla con una Martha distinta, cortés, que inicia una conversación Argelia, interesada como está por aquellas tierras. Mientras bebe del té adulterado, añora y describe el que considera realmente su hogar.

Martha le confiesa algunos de sus sentimientos más íntimos y Jan, por primera y última vez, entrevé cuáles son los secretos de la joven. Un cambio de percepción que no llega a culminarse porque estos pensamientos son detenidos por la irrupción de La Madre, que pregunta, inquieta, si ha tomado el té. Él lamenta ser una molestia y comienza a fatigarse repentinamente. Algo no marcha bien, las mujeres se despiden hasta la hora de la cena. Por el sonido fuera de campo de porcelana impactando contra el suelo<sup>59</sup>, suponemos que Jan se ha derrumbado, inconsciente.

Jan entonces pasa a ser una carga, un último obstáculo que separa a Martha y La Madre de su meta. No obstante, en su estado de inconsciencia padece una turbación que le lleva a hablar en sueños y a revelarse involuntariamente llamando a La Madre y a Martha, que será la encargada de quitarle la vida antes de lo previsto sin preocuparse por el código «moral» establecido por La Madre. Su cuerpo es lanzado al río y, a la mañana siguiente, será Maria la que, demasiado tarde, explique las intenciones de su marido<sup>60</sup>.

El personaje de Jan es un detonador de la acción y de los giros de la trama, una fuente de conflicto creado por el contraste de comportamiento y carácter que representan este personaje y Martha, dos polos opuestos. Jan es una figura catalizadora y contenedora de la información esencial que se desvela paulatinamente

---

<sup>54</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 1.

<sup>55</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 2.

<sup>56</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 5.

<sup>57</sup> - Martha le declara a Jan (véase Anexo 8, página 5): «Mire, señor Hasek, no quisiera parecer maleducada pero déjeme que le aclare una cosa. Ha pagado una habitación y eso le otorga sus derechos. Se los proporcionaremos todos. No podrá tener queja alguna de nosotras. Pero, por favor, límitese a ser un buen cliente, no necesitamos un amigo. No se confunda».

<sup>58</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 7.

<sup>59</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 8.

<sup>60</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 20.

para generar mayor impacto en el trayecto de la historia y a la vez revela aspectos más profundos de la protagonista.

Se persigue que cuanto más información acoge el público, mayor sentimiento de piedad se suscite en torno a Jan. Cuando se comprenden sus motivos y deseos, la compasión se mezcla con el morbo al ser la víctima ingenua en un mundo cruel. Es una de las aristas del triángulo de personajes principales que son el eje dramático de la historia. Juntos enriquecen la historia y el conflicto a través de sus acciones y reacciones así como por el contraste y, a la vez, similitud de sus deseos.

### 3.2.4. MARIA

#### Simbología del nombre

Si atendemos, una vez más, al nombre del personaje, etimología y significado volvemos a extraer conclusiones que nos inducen a pensar que la asignación de su nombre no es, para nada, casual. El nombre de Maria —sin acento, como en la versión original— tiene una procedencia confusa y discutible, pero los significados que se le atribuyen son: «mujer del mar»<sup>61</sup> o «la amada de Dios»<sup>62</sup>. Volvemos a encontrarnos, como ya ocurría en el caso de Jan, con referencias religiosas, otro nombre bíblico.

Las cualidades asignadas al nombre describen a la mujer llamada así como protectora de la intimidad de su hogar, sensible y amable en su trato con los demás, lo cual no siempre le reporta simpatías; además, se expresa como una persona liberal e idealista. Esta descripción explica, en cierto modo, la forma de ser del personaje. Maria se presenta en esta historia como una persona coherente y precavida en torno al plan de Jan sobre cómo acercarse a La Madre y a Martha. Actúa como la protectora de su núcleo familiar, compartido junto a su esposo.

#### Caracterización

La obra original no incluye detalles de la fisionomía de Maria en acotaciones o diálogos, por lo que hemos partido de cero a la hora de caracterizar al personaje en este aspecto, basándonos fundamentalmente en su psicología y condición social. Es una mujer argelina, de treinta años. Su descripción es la siguiente:

- Su rostro posee hermosos rasgos árabes. Su piel es tostada y su pelo, largo y oscuro.
- Su voz es dulce. Hace uso de un lenguaje sencillo y claro, sobre todo, al hablar con Martha, a la que intenta confesar sus miedos<sup>63</sup>.
- Debido a las circunstancias en las que aparece, se muestra nerviosa e inquieta.
- Viste con un ligero sobretodo negro y porta un brazalete con la esvástica nazi en su brazo. En la primera escena, una manta le cubre los hombros.

---

<sup>61</sup> - Portal ciudad-real.es. *Significado del nombre María*.  
< <http://goo.gl/NkHc12> > [Consulta: 5 de marzo de 2014]

<sup>62</sup> - Portal tuparada.com. *Significado de María*.  
< <http://goo.gl/BjO5dR> > [Consulta: 5 de marzo de 2014]

<sup>63</sup> - En la Secuencia 20, Maria le cuenta a Martha: «Tengo que llevar esta basura a todos lados. Sé que me mira con recelo pero créame, tengo miedo y quiero volver a mi casa. Sólo vine a acompañarlo» (Véase Anexo 8, página 19).

### Sociología

Maria procede de Argelia, lugar bien diferente a Checoslovaquia, la tierra natal de Jan, donde decidió acompañarlo en su cometido de regresar al hogar. A su llegada, encontró un panorama muy diferente al que está acostumbrada. Un lugar triste y desolado inmerso en una situación sociopolítica sombría en el que son foráneos desprotegidos. Ella, como extranjera, debe mostrarse públicamente como partidaria al régimen ocupante para no levantar sospechas, por ello porta visible un brazalete con la esvástica nazi.

### Psicología

Maria sostiene, de modo manifiesto en la obra original y de forma más sutil en la adaptación, los principios del patriarcado. Antepone los lazos de sangre ante cualquier incidente y para ella nada es comparable a la existencia humana, cuyo objetivo es la felicidad. Por esto, es contraria a la forma en que Jan se presenta en su hogar, con una identidad falsa. Preferiría que su esposo no se ocultara y dijera la verdad para evitar cualquier tipo de malentendido y poder aclarar el asunto cuanto antes.

Sin embargo, ama a su marido y le es leal. Su desacuerdo con él no le impide acompañarle a ese lugar ingrato que representa todo lo contrario a su hogar. Está acostumbrada a la estabilidad y las comodidades que le proporciona su clase social y ello le lleva a adoptar una postura de rechazo hacia el nuevo paisaje. Por si fuera poco, el plan de Jan asume que ella debe permanecer sola hasta el día siguiente del ingreso de su esposo en la posada hasta que él le devuelva la confianza necesaria para revelarse. A pesar de que no es un espacio de tiempo prolongado para ella es todo un reto porque desde que se casaron cinco años atrás, nunca habían pasado una noche separados.

Su rol de viuda en la historia busca el apoyo del espectador. Su impotencia cuando conoce la suerte de Jan durante la noche anterior pretende posicionarse al lado del público. Ante tal declaración de Martha queremos que el espectador se apiade de otra de las víctimas del malentendido que debe recoger las piezas de la tragedia, solicitando los servicios de la policía hasta encontrar el cadáver de Jan y permaneciendo en aquella tierra odiada.

### Objetivo y conflicto

El deseo de Maria es reestablecer su situación tal y como estaba antes de viajar a Checoslovaquia, esto es, una vida feliz compartida junto a Jan hasta el momento en que tomó la decisión de volver al hogar materno. Para poder conseguirlo es necesario que Jan supere sus miedos y solucione el dilema en el que se encuentra. Su visita a la mañana siguiente la obliga a desvelar la vuelta del hijo pródigo con un resultado inesperado y nefasto: las mujeres de la familia de su esposo lo han matado. Es ella la que debe conocer lo que ha pasado y encontrar a su marido.

### Progresión dramática

La presencia en el libreto de Maria es bastante limitada pero fundamental para comprender la historia. Su presencia se limita al primer y tercer acto. Une el misterio generado al inicio con el final que cierra el círculo. Al principio, es el personaje que abre la historia, aquel que nos facilita el camino para comprender qué ha sucedido. En la parte final es el personaje ingenuo que termina hundiendo los sueños de la protagonista.

Debido a la estructura del film, asistimos a una progresión dramática inversa del personaje, es decir, su primera aparición se produce después del trágico desenlace. Por lo tanto, en la secuencia dramática inicial<sup>64</sup>, encontramos a una María descompuesta, un profundo cambio interior se ha producido en ella debido a la muerte y hallazgo de Jan. Gracias a ella conocemos los primeros detalles de la narración: el muerto en extrañas circunstancias es su marido, el cuerpo de su madre ha aparecido cerca de éste y el espectador desconoce cuál es el papel de la hermana, Martha, en todo este asunto.

En el acto final<sup>65</sup>, una retrospección de la primera secuencia, su desconocimiento del incidente que provocará su transformación nos deja vislumbrar a la María insegura que viaja a Checoslovaquia deseosa de zanjar el asunto familiar. Es aquí donde lleva a cabo su función de revelar el verdadero carácter de la protagonista. Es ella la que desvela importantes aclaraciones sobre los objetivos de Jan y sobre la relación de ambos y hace patente la diferencia entre ambas y sus valores: el nihilismo lógico, cercano a los valores patriarcales, contra la moral matriarcal. El contraste genera conflicto y el conflicto planteado a conducirá Martha al suicidio.

### 3.2.5. EL VIEJO CRIADO

#### Simbología del nombre

El nombre de «Viejo Criado» es muy significativo ya que evoca al anonimato que abandera este personaje sin identidad. Es una etiqueta que describe su función «criado» y su cualidad «viejo» característica. Como lo manifiesta su vestuario, es un hombre sencillo, trabajador y muy reservado ya que no habla en ningún momento. También es obediente y sumiso aunque el lastre de la degradación a la que está sometido le lleva a ser astuto e inmoral con sus patronas.

#### Caracterización

El Viejo Criado no goza de descripciones en la obra teatral. Podemos hacernos una idea gracias a un comentario de Jan: «Tienen ustedes un criado extraño» (Camus, 2013: 31); y a su comportamiento excepcional, testigo de lo que ocurre en escena. A la hora de adaptar este personaje a la pantalla, se ha concretado su edad, setenta y cinco años, y se ha elaborado la siguiente caracterización:

- Su rostro es inexpresivo. Es calvo, su pelo es escaso.
- Durante la historia no se conoce cómo es su voz porque no habla en ningún momento. Padece cierto nivel de sordera.
- Es un anciano arqueado y rígido.
- Va ataviado con un jersey gris raído. Cuando sale de la posada suele ponerse una boina.

#### Sociología

Representa esa sociedad sumisa, enfrascada en su trabajo, que tanto odia Martha. El hecho de trabajar para las mujeres de la posada le ha llevado a padecer su desprecio y humillaciones así como a ser un silencioso partícipe en acontecimientos reprobables, como el asesinato de Jan. La relación con Martha y La Madre es estrictamente laboral,

---

<sup>64</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 1.

<sup>65</sup> - Véase Anexo 8, Secuencias 19 - 20.



su indiferencia hacia las actividades ocultas que se ejecutan allí es lo que le permite seguir trabajando en la posada a pesar de su avanzada edad.

### Psicología

Su estancia en la posada le ha hecho desarrollar un pensamiento calculador y un comportamiento prudente en todo momento, siempre pensando en el bien de sí mismo y evitando buscar problemas.

### Objetivo y conflicto

El objetivo del Viejo Criado es mantener su posición en la posada. Hacer lo que sea necesario para salir indemne de la desgracia que se produce a su alrededor y de la que él es testigo. Cuando debe ayudar a las mujeres, se muestra servicial; y cuando se descubre el pasaporte se afana en poder abandonar la casa. Su conciencia no le impide aprovechar las circunstancias para no salir damnificado. Su meta es sobrevivir y lo consigue, alejándose de aquella casa sin dejar rastro.

### Progresión dramática

La presentación de este personaje se reduce a una intervención accidental, fruto de su sordera, que le hace creer que Martha había requerido su presencia mientras registra a Jan en el libro de entradas<sup>66</sup>. Precisamente hace acto de presencia en el momento en que Martha se dispone a leer el pasaporte de Jan y está a punto de conocer su verdadera identidad, hecho que hubiera evitado la tragedia.

Más tarde, una vez Jan ya ha tomado el brebaje adulterado, vuelve a aparecer para asistir a las mujeres en el saqueo a Jan y en el transporte del cuerpo<sup>67</sup>, como una tarea más en su trabajo. Se ausenta durante toda la discusión de La Madre y Martha. y no es hasta que esta le anuncia a gritos, que está despedido, cuando reaparece.

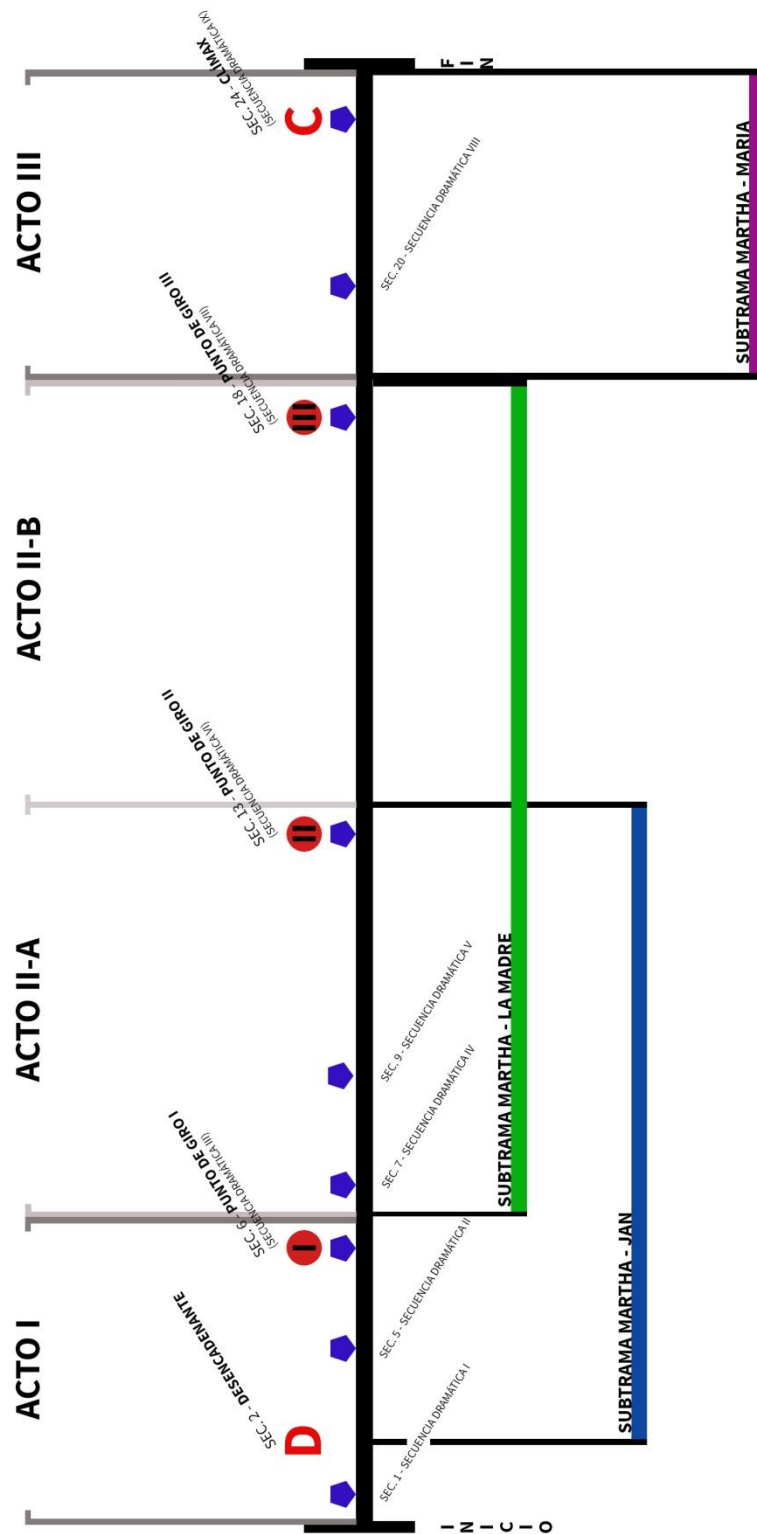
Cargando con una maleta y preparado para marcharse, es el único testigo que presencia cómo la joven prepara la horca y muere delante de sus ojos. En este amargo momento, el Viejo Criado mantiene su conducta servil, sufriendo las groserías de la Martha desquiciada. Este instante tan descorazonador, y el modo impasible en que el Viejo Criado observa fuera de campo el cuerpo inerte de Martha, representa la soledad que debe afrontar el individuo ante la asunción de su existencia.

---

<sup>66</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 5

<sup>67</sup> - Véase Anexo 8, Secuencias 8 y 9.

### 3.3. ESTRUCTURA DRAMÁTICA



Representación gráfica de la estructura dramática del guión.

El cometido de los personajes consiste en ser creíbles, en poseer una caracterización coherente con las decisiones que tomen y las acciones que lleven a cabo a lo largo de la historia. Por otra parte, la función de la estructura se basa en aportar situaciones de presión que obliguen a los personajes a enfrentarse a obstáculos cada vez mayores; a causa de estas presiones se ven obligados a decidir y actuar de forma más arriesgada. Esto quiere decir que los personajes y la estructura de los acontecimientos están entrelazados, los unos están condicionados por los otros.

Los personajes condicionan el orden de los hechos de *El malentendido*, y éste, a su vez, influye en dicho diseño de los personajes. La obra teatral original está dividida en tres actos, ya que organiza la narración en una presentación, nudo y desenlace; una disposición basada en lo ternario que facilita la adaptación de la historia al lenguaje cinematográfico atendiendo a los acontecimientos claves y puntos de giro en la obra de Camus.

Como podemos observar en el gráfico de la página anterior<sup>68</sup>, en esta adaptación también hemos optado por una estructura clásica de tres actos. El primero, a modo de planteamiento, el segundo, dividido en dos partes, como espacio de desarrollo de la confrontación y el tercero, que sirve como resolución de la historia. El paso a cada segmento de la trama viene dado por un punto de giro que lleva la acción hacia otros derroteros.

Cada uno de los actos, contiene una serie de secuencias dramáticas que poseen una gran carga conflictual y un desarrollo completo de la acción dramática del personaje. Estas secuencias son fundamentales para que las tramas y subtramas de la historia avancen. La trama principal se basa en la progresión del malentendido y la tragedia, mientras que paralelamente y en relación con ésta, se desarrollan tres subtramas sustentadas por las relaciones de la protagonista con los otros personajes secundarios más importantes: La Madre, Jan y Maria.

Analicemos acto por acto cuáles son las secuencias dramáticas, los puntos de giro, cómo y qué subtramas de desarrollan a lo largo de estos:

### 3.3.1. ACTO I

El primer acto comienza con un preámbulo que plantea el desenlace de los acontecimientos narrados mediante una retrospectiva. Se presentará la premisa, es decir, de qué trata el guión, los personajes, las circunstancias y el contexto que rodean la historia, y concluirá con el primer punto de giro que modificará la dirección por la que se encaminaba el espectador.

#### Secuencia dramática I

La primera secuencia resulta ser la Secuencia Dramática I. A modo de prólogo, y no concebida en la obra dramática original, tiene la función de plantear cuál es la premisa dramática, es decir, de qué trata la historia. Corresponde a un momento posterior al desenlace de la tragedia: mientras la policía rastrea los alrededores del bosque, Maria, visiblemente cansada e intranquila, es requerida por un detective que le muestra dos cuerpos recuperados de las profundidades de la presa.

---

<sup>68</sup> - Véase, también, en Anexo 4.

Identifica al primero como su marido Jan; el otro, perteneciente a una anciana vestida con una húmeda camisa negra, es desconocido para ella, aunque la policía estima que es La Madre de este. Maria afirma que tan sólo habló con la hermana de Jan. Esta aseveración llama la atención del detective que desea conocer más sobre la conversación que mantuvieron, impulsando una analepsis o *flashback* que se mantendrá hasta el final del guión y contará los hechos ocurridos previamente.

Es una decisión peculiar: el relato comienza de forma deliberada por el final, muestra los efectos de la historia y, a la vez, conecta y establece una relación con el espectador recién llegado que no conoce nada de lo sucedido. McKee, en su manual *El guión* (2009: 417), denomina a este recurso clásico como «ironía dramática», que demanda la atención del espectador a través de su preocupación y su curiosidad. Al público se le otorga una providencia inusual sobre el destino de los personajes que le permite predecir los acontecimientos venideros antes de que se produzcan y, por tanto, perturba su experiencia emocional durante el visionado.

La ironía dramática induce a la compasión por presenciar el avance imparable del personaje hacia la fatalidad y al temor por el momento en que alcance el final que conocemos. También mantiene viva la curiosidad porque lanza el interrogante acerca de cómo y por qué se ha llegado a ese punto, y, en esta escena en particular, quién es la hermana de Jan, de qué habló con Maria y qué ha sido de ella. De este modo, analizamos las motivaciones y decisiones de los personajes, tal y como lo haríamos si viéramos cualquier otra película conociendo su final. Un ejemplo emblemático de este recurso es la secuencia de apertura de *El crepúsculo de los dioses*, película escrita por Billy Wilder, Charles Brackett y D.M. Marshman Jr.<sup>69</sup>.

#### Detonante / Inicio subtrama Martha - Jan

En la Secuencia 2 comienza el *flashback*, la mirada introspectiva hacia los hechos acontecidos, cronológicamente anteriores, a la secuencia de inicio. Todavía no sabemos de qué magnitud ha sido el salto hacia atrás en el tiempo porque en esta escena no aparece ninguno de los personajes ya conocidos. Esta vez se nos presenta a un nuevo personaje principal, en concreto a Martha, la protagonista de la historia. Está fumando un cigarrillo liado a mano, retirada en la parte posterior de una posada. Su forma de vestir habla de su condición humilde y el hecho de que fume a escondidas de su comportamiento subversivo.

La primera imagen de Martha se completa con el paisaje lóbrego, aplastado bajo la lluvia, que ella observa. La llegada repentina a la posada de un desconocido, oculto bajo su paraguas, sustituye su estado de introspección por la agitación. Entra por una ventana abierta después de lanzar el cigarrillo con un golpe de dedo corazón. Con estas pocas nociones podemos comenzar a delinear cuál es la situación dramática, a saber, cuáles son las circunstancias que rodean la historia: la llegada de un extraño a una casa ocupada por una chica rebelde y afligida por el paisaje lúgubre que la rodea.

Consideramos la llegada del extraño como el Detonante de la historia, un acontecimiento crucial que altera el equilibrio de fuerzas en la vida de la protagonista; es una situación desestabilizadora contra la que deberá enfrentarse para reinstaurar su armonía cotidiana. Quizá se podría considerar como un segundo detonante, cronológicamente antecedente al que estalla en la primera secuencia, que a su vez, es el que motiva el resto de la narración. Por otro lado, comienza a formularse aquí la subtrama que se desarrollará entre Martha y Jan.

---

<sup>69</sup> - *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*. Dir. Billy Wilder). Paramount Pictures, 1950

## Secuencia dramática II

En la Secuencia 5, esta subtrama cobra fuerza mientras que comienza a definirse el problema para Martha. El centro de atención de nuestra protagonista nos lleva a conocer al visitante. Se trata de Jan, al que vimos por primera vez muerto en la Secuencia 1, sentado en una butaca de la sala común y ataviado con ropa cara e informal, que contrasta con la que ella porta. Martha se sienta frente a él y se dispone a registrarlo en el libro de entradas. El cuestionario es un recurso muy útil porque permite introducir y describir a Jan y conocer cómo se comporta Martha socialmente.

Nos enteramos de que Jan es checo, vive en Argelia, es un hombre adinerado y se registra con la identidad falsa de Karl Hasek. Se muestra afable con Martha, que mantiene un aire distante y seco; cuando esta le pregunta por su documento identificativo, Jan le entrega su pasaporte. Martha se dispone a abrirlo cuando el Viejo Criado aparece en la habitación, interrumpiéndoles. Después del incidente, le devuelve el pasaporte sin abrir a Jan que lo vuelve a guardar en su chaqueta. Este objeto tiene un papel reservado para la Secuencia 18 del guión: es el objeto que contiene la verdad sobre la identidad real del viajero.

Una vez terminado el cuestionario comienza a aflorar un conflicto de contraste entre ambos personajes debido a las diferencias que radican de las actitudes de ambos: Jan quiere relacionarse con Martha, siendo honesto y sincero; mientras que Martha no quiere establecer un vínculo más íntimo que el de posadera-cliente. Es esta la que actúa de forma grosera, poniendo a Jan en su lugar de forma directa e hiriente; parecen no gustarle los clientes, y menos todavía, los clientes simpáticos. Para la protagonista, Jan simboliza las fuerzas antagonistas que se oponen a ella en su trayectoria.

## Punto de giro I / Secuencia dramática III / Inicio subtrama Martha - La Madre

En la Secuencia 6, después de mantener una tensa conversación con Jan, Martha prepara el té. La Madre entra en la estancia; con su entrada se afianza el entendimiento del espectador sobre la condición de Martha que, cómo ya podía inferir, es la hermana de Jan. Una situación corriente como esta, cambia completamente con el tema de la conversación entre ambas: asesinan a los clientes que se hospedan en la posada y planean matar a Jan, el último desde hace algún tiempo. Aquí comienza la subtrama que sostienen ambas. Martha, alentada por su aversión hacia el «señor Hasek» prepara un té adulterado; no obstante, La Madre es reticente, no se siente con fuerzas. La protagonista justifica su decisión de hacerlo cuanto antes para evitar miradas indiscretas. Finalmente, la fuerza de voluntad de Martha somete a la de su interlocutora, rechazando la figura de Dios.

Durante el diálogo entre las dos mujeres se termina por definir el problema. No conocíamos la verdadera motivación de Martha hasta ahora: quiere el dinero de los viajeros extraviados para poder huir del país con La Madre. El espectador tiene la suficiente información como para deducir por qué Jan acabará muerto. Esta revelación cambia las reglas del juego y contiene una gran carga dramática: las mujeres desconocen la identidad del hombre y se disponen a asesinar a su hijo y hermano.

Por tanto, podemos afirmar que estamos ante el primer punto de giro de la trama, la secuencia dramática que cierra el primer acto de planteamiento y el inicio del segundo acto o nudo. Syd Field describe, en su libro *El libro del guión*, este componente narrativo como «un incidente o acontecimiento que se “engancha” a la acción y la obliga a describir un giro en otra dirección» (2002: 101), lo cual permite a la historia avanzar. Asistimos a un cambio de percepción de los personajes, los roles del juego

se disponen y conocemos mejor a los personajes. El efecto teatral en esta escena funciona como una revelación de algo que el espectador ignoraba y que es crucial en la historia.

### 3.3.2. ACTO II

Tras este clímax del primer acto se inicia el segundo, la confrontación. Es el acto de mayor extensión y más acción durante el cual se desarrollan tanto la trama y subtramas como el conflicto principal y los subconflictos, establecidos durante la exposición de la situación en el primer acto, en una progresión narrativa. Este acto está dividido en dos partes a consecuencia del segundo punto de giro, situado a mitad de acto, que delimita dos mitades bien diferenciadas pero relacionadas entre sí.

La primera de las dos partes relata el procedimiento que siguen Martha y La Madre para reducir a Jan; su trayecto cargando el cuerpo inconsciente hasta el río y un punto de giro en forma de una revelación para la protagonista —que no para el público ya conocedor del resultado—. Por otro lado, la segunda narra las consecuencias de ese descubrimiento y cómo la casualidad y la tragedia destruyen los sueños de la protagonista.

#### PRIMERA MITAD

##### Secuencia dramática IV

En la Secuencia 7, Martha entra en la habitación de Jan con un té que él no pidió. Aprovechando la tensión generada con la conversación de ambos en la Secuencia 5, Martha consigue que el cliente acepte el té como gesto de reconciliación. La buena sintonía entre ambos les lleva a sincerarse: Jan echa de menos su hogar y la protagonista reconoce su deseo de escapar a la zona de donde procede Jan porque no soporta la opresión a la que desde siempre se ha visto sometida. El falso señor Hasek la escucha interesado e intenta comprender cuáles son las necesidades de su hermana, que a su vez procura que su hermano tome el té.

Sin embargo, La Madre interrumpe la falsa armonía entre la homicida y su ingenua víctima. Pregunta si Jan ha bebido el té y afirma que no era para él; aunque, en realidad, intenta impedir que lo beba y, por tanto, retrasar su muerte. Pero no ha llegado a tiempo, el narcótico del té ya está haciendo efecto en el organismo de Jan y este comienza a sentir los efectos: se siente mareado y pierde equilibrio. Las mujeres deciden retirarse de la habitación con la bandeja del té y se despiden hasta la hora de la cena.

##### Secuencia dramática V

En la Secuencia 9, encuentran a Jan teniendo en el suelo, inconsciente y rodeado por los pedazos de la vajilla de porcelana rota. Lo trasladan a la cama. La Madre se preocupa de que todavía respire, le trata con afecto y comenta con Martha lo guapo que le parece. A Martha le es indiferente, tan sólo se preocupa por su labor. Hurgan en la chaqueta de Jan, La Madre encuentra el pasaporte y lo lanza junto con el resto del equipaje. No se siente cómoda con la situación, se siente forzada a llevar a cabo el asesinato. Martha encuentra la cartera y cuenta el dinero que hay en ella; es el necesario para comprar su huida del país.

Esta escena sirve como «pinza» (Field, 2005: 126) porque mantiene encarrilada la historia y la unidad del conjunto, a través de una escena significativa que informa al espectador del contexto dramático de esta primera parte del acto. Martha y La Madre han superado la primera fase de su recorrido: han conseguido suministrarle el té adulterado a Jan que lo ha dejado inconsciente; ahora se disponen a trasladarlo hasta el río.

#### Punto de giro II / Secuencia dramática VI / Fin subtrama Martha - Jan

En la Secuencia 13, tras un largo trayecto desde la casa, La Madre no puede continuar y decide detenerse, exhausta, a pesar de los ánimos de Martha. Decide adelantarse para echar un vistazo y asegurar el camino. Posa la cabeza de Jan con mucho cuidado en el suelo y se aleja. Martha suelta las piernas con brusquedad en una muestra más del contraste en la consideración que deposita cada una hacia el desconocido víctima de sus planes.

Entonces, Jan comienza a estremecerse y atrae la atención de la protagonista. Sus sueños inquietos le llevan a murmurar cada vez más alto los nombres de «Madre» y «Martha» a pesar de que nunca le dijo su nombre. Martha, asustada por si alguien escucha los gritos que no puede acallar agarra, finalmente, una piedra en el camino y golpea la cabeza Jan matándolo en el acto y cerrando la subtrama guiada por la relación entre ambos.

Cuando La Madre regresa, Martha esconde su crimen y la revelación que ha tenido lugar: hay pocas maneras de que Jan conozca su nombre. Ha comprendido que Hasek es, en realidad, su hermano. Pero prefiere callar lo que sabe porque la voluntad de conseguir lo que quiere es más grande que la de cualquier que interfiera en su camino; intuye las consecuencias de contarle a La Madre quién es el hombre que llevan a la tumba.

Un acontecimiento tan importante y lo que éste plantea al personaje, a saber, tomar la decisión adecuada, atendiendo a su propio interés o a la consideración hacia su propia familia, le hace contener una gran carga conflictual. Que decida callar y continuar con el plan que la conducirá hasta su objetivo dice mucho de Martha. Es una resolución que condiciona, en el punto medio del segundo acto, la dirección de la historia y sirve de puente entre la primera y la segunda mitad, en la que presenciaremos los efectos de lo ocurrido en este clímax intermedio.

#### SEGUNDA MITAD

#### Punto de giro III / Secuencia dramática VII / Fin subtrama Martha – La Madre / Inicio subtrama Martha – Maria

En la Secuencia 18, a la mañana siguiente de que Martha y La Madre arrastrasen a Jan hasta las aguas del río, se ha sobrepasado ese punto de no retorno en el que Martha tuvo la oportunidad de remediar las cosas pero optó por su instinto. Ahora con el cuerpo de Jan camino de las profundidades del agua cree que su secreto desaparece con él. Su sueño, el sol ardiente y el mar, están cada vez más cerca.

Martha se redescubre. Con el pelo mojado y vestida con un ligero camisón de tirantes exhibe la sexualidad reprimida, se siente más joven de lo que nunca se ha sentido. No obstante, este resurgimiento de la protagonista se ve frenado por la situación desatada en la cocina. Martha descubre que La Madre ha leído el pasaporte de Jan, que ella misma depositó en la maleta de éste, en la Secuencia 9, junto con el resto de sus pertenencias. La Madre le pregunta si ella sabía quién era Hasek en realidad, pero

Martha continúa con su mentira. Ambas mantienen una dura conversación llena de rencor y celos por parte de Martha y de nostalgia y remordimiento de La Madre.

Martha experimenta sensaciones contradictorias con las que experimentaba unas escenas atrás. Siente celos de Jan, un hombre rico que vivía felizmente con su mujer en las paradisíacas playas donde ella quiere pasar el resto de su vida. No comprende la actitud de La Madre ante el asesinato de un hombre que resulta ser el hijo que vuelve después de veinte años de silencio, sin presentarse como tal, haciéndose pasar por un extraño. Para ella nada es más importante que el plan que desde hacía tiempo habían trazado y que habían conseguido llevar a cabo.

La Madre, al contrario, se siente desolada ante el hallazgo de la identidad de aquel hombre. La culpabilidad encubierta de todos sus crímenes anteriores aflora con su gran error: no reconocer a su propio hijo, robarle y permitir que muriera ahogado — aunque ya estaba muerto—. Su conmoción la lleva a recordar el momento en que Jan, con dieciocho años, se marchó de aquella posada y como ella se había negado a despedirlo. La única forma en la que puede enmendarse es reuniéndose con su hijo en la muerte. Para Martha esto es una adversidad inesperada, ella había incluido a La Madre en sus planes de futuro. La intenta convencer de que su decisión no es acertada, que Jan no vale la pena; ella es la que ha estado con ella trabajando en la posada.

Pese a todo, su voluntad no es capaz de luchar contra la de La Madre, que se marcha, alimentado su impotencia y sus injurias inofensivas. Nos encontramos ahora con la protagonista abocada a una dinámica negativa, poco después de experimentar un crecimiento personal. La brusquedad del acontecimiento incita un cambio negativo, profundo y definitivo en Martha espoleado todavía más por la recién llegada Maria. La gravedad de estos acontecimientos en el transcurso de la historia obliga a describir un viraje importantísimo para Martha. Es, pues, el tercer punto de giro de la trama y la transición entre la segunda mitad del segundo acto y el último acto, el desenlace.

### 3.3.3. ACTO III

#### Secuencia dramática VIII

Con el encuentro de Martha y Maria se abre, cronológicamente, una nueva subtrama. Maria busca a su marido y no lo encontrará hasta dicho momento. Sin embargo, esta escena permite al espectador conocer de qué hablaron ambas y contestar a la cuestión que el detective plantea a Maria en la Secuencia 1. Es un acontecimiento sugerido al inicio que los espectadores saben que debería producirse antes de que la historia termine.

Martha se presenta en camisón, fingiendo normalidad, ante la mirada confundida de Maria. Ésta busca a su marido hospedado la noche anterior. Después de despacharla rápidamente, en la Secuencia 20, Martha sostiene la puerta principal a Maria para que se marche, pero la mujer repara en el paraguas negro de Jan que se nos presenta de forma velada, a través de Martha, en la Secuencia 4.

No obstante, Maria se da cuenta de que Martha le miente. Pero ésta hace uso del sarcasmo y las palabras más hirientes para repudiar su presencia. Maria se sincera: está asustada, debe llevar un brazalete nazi para pasar inadvertida y quiere volver a casa, lejos de la inestabilidad que se respira en aquel lugar. Revela a Martha que Jan es el hermano que, la mejor de las voluntades, ha venido a traerles bienestar y



prosperidad. Pero la hermana, impasible, le confiesa que su madre y ella han matado a Jan, sin reconocerle, y que La Madre le ha elegido a él.

Por su parte, Martha, como última decisión, decide torturar a Maria con una macabra declaración: no puede limpiar la sangre de Jan de sus uñas. La esposa de Jan decide escapar para pedir la ayuda de la policía. Si bien, a Martha eso ya no le importa; ha asumido que la vida no vale nada y está dispuesta a inmolarse antes que continuar en una vida mísera. En un alarde más de su irritación vocífera al Viejo Criado que está despedido y debe marcharse.

#### Clímax / Secuencia dramática IX / Fin subtrama Martha - Maria

Abstraída, Martha prepara su muerte con esmero. La ausencia de la autoridad, encarnada por La Madre, le permite hacer lo que antes hacía a escondidas, fumar dentro de la casa. El Viejo Criado se asoma, listo para partir pero ella le desprecia por última vez. El Viejo Criado, sumiso, aparta su mirada del interior de la habitación. Echa un último vistazo a la pared de su habitación donde permanece el mapa pegado a la pared. Acomete una última calada a su cigarrillo y lo lanza con su característico golpe de dedo corazón hacia la puerta.

En la Secuencia 24, la colilla cae a los pies del Viejo Criado. Fuera de campo, se escucha el impacto de una silla contra el suelo y el crujido persistente de la cuerda. El Viejo Criado da un paso y mira hacia el interior de la habitación, donde debe pender el cuerpo de Martha. Cuando el sonido de la cuerda cesa, se ajusta una boina en la cabeza y se marcha.

Esta escena supone la concentración de todo el significado, de toda la emoción que siente la protagonista. Es el clímax, la que debe ser la experiencia donde se satisfacen las expectativas del público. Es el punto culminante de la progresión del guión, en cuanto a intensidad y dramatismo. Martha alcanza su destino trágico, desconocido para el espectador, pero predecible si atendemos a la progresión dramática de la historia y a la desgracia pronosticada.

### 3.4. CONSTRUCCIÓN DE DIÁLOGOS

Una de las últimas etapas del proceso de escritura de *El malentendido* es la construcción de diálogos, elemento importante en el desarrollo de la historia y los personajes, y en la narrativa cinematográfica contemporánea. En el caso que nos ocupa, la materia prima de los diálogos proviene del trabajo de Camus, que hemos de transformar atendiendo al medio al que se adapta, a la reconstrucción que han sufrido los personajes respecto del original, y la reestructuración de los acontecimientos, cuyo ritmo es muy diferente al de una representación teatral.

Según McKee, uno de los puntos fuertes del teatro es «la dramatización del conflicto personal» (2009: 434), el que surge de las relaciones interpersonales de mayor intimidad y que se desarrolla principalmente a través del diálogo teatralizado. El personaje utiliza la palabra para relacionarse con los demás personajes, con el público y consigo mismo. A la hora de expresar sus sentimientos el actor se apoya en recursos como el soliloquio, un recurso habitual en el teatro clásico griego, donde, en solitario, expone claramente sus pensamientos y sentimientos ayudándose del carácter expresivo de sus acciones. Sin embargo, el personaje no tiene por qué estar diciendo la verdad o si es sincero, ser capaz de comprender su vida interna o decir toda la verdad. Es aquí de donde radica la participación intelectual y emocional del público, que busca comprender su naturaleza.

Por ejemplo, en *El malentendido* original podemos destacar tres monólogos internos pertenecientes a los tres personajes principales de la historia: La Madre, Jan y Martha. La primera, en la séptima escena del Acto I, contempla sus manos y habla consigo misma sobre las ganas de descansar que debe vencer para asesinar al nuevo viajero. Por su parte, Jan, encuentra en la soledad de su habitación, en la segunda escena del Acto II, expone sus dudas sobre la idoneidad de presentarse como el familiar que ha ocultado ser; intenta convencerse de que su deber es ocuparse de las mujeres y se enfrenta a la soledad que le ofrece aquella posada. Por otro lado, cuando La Madre se marcha de la posada para reunirse con Jan en las profundidades del río, Martha expresa sus celos y su odio hacia el mundo.

Creemos que es necesario modificar escenas como las anteriores para acomodar la historia al medio cinematográfico. Este se apoya en las imágenes y el sonido expresivo, recurriendo al diálogo como una forma más de hacer avanzar la acción y establecer relaciones entre los personajes. Por ejemplo, para expresar el conflicto personal, el que emana de las relaciones humanas, se suele utilizar un diálogo sencillo, directo, con pocos recursos estilísticos, que dista de los diálogos de la obra original. El cine hace uso de la comunicación no verbal, de la gestualidad de los actores, pero no logra el grado de dramatización que alcanza una representación teatral en vivo. Sin embargo, recurre, especialmente, a la capacidad del subtexto de las escenas para introducir una dimensión implícita en las acciones y los diálogos.

Hemos evitado los monólogos en el guión adaptado. Por ejemplo, los tres mencionados se han debido de transformar y diluir en el diseño de las escenas propuesto. Así como La Madre exponía en solitario su mal, en el medio audiovisual debe exponerlo de forma intermitente a través de su actitud y sus comentarios<sup>70</sup>. Las dudas y las convicciones expuestas en el monólogo de Jan, se pierden en el guión debido a la decisión de centrar el núcleo dramático de la acción en Martha; el público

---

<sup>70</sup> - «Hoy me duelen las manos. ¿Y si lo dejamos para mañana?» (Véase Anexo 8, página 6) o «Pero cada vez soy más vieja para esto» (Véase Anexo 8, página 7).

conoce esta información, principalmente, mediante Maria. Por último, el soliloquio de Martha es traducido en el lenguaje audiovisual en un silencio insoportable, demostración de la soledad a la que se enfrenta la protagonista y su rabia se libera lanzando el pasaporte —símbolo de Jan— y las gafas —símbolo de La Madre— al fuego<sup>71</sup>.

Durante la adaptación de los diálogos se ha intentado respetar el material de partida en la medida que no tropezara con los cambios propuestos en la estructura o los personajes. La principal referencia a la hora de crear nuestros propios diálogos son los escritos por Camus, intentando mantener su complicada labor de infundir una voz propia a cada uno de los personajes. Durante la construcción de los diálogos se ha intentado captar la esencia de cada personaje, asociándola con un estilo propio dentro de los límites de la duración del formato.

Uno de los grandes retos ha sido guiar al público para que interprete la vida interna a partir del comportamiento externo, intentando no hacer uso del diálogo aclaratorio porque las explicaciones en boca de los personajes les hacen parecer conscientes de sí mismos de una forma que pocas veces se da en la realidad. El asentamiento del punto de vista de Martha permite establecer las relaciones entre ella y los demás personajes y generar conflicto con puntos de vista opuestos; así avanza la historia, despertando conflictos entre personajes y en el interior de cada uno de ellos.

Por ejemplo, La Madre expresa su intención de quitarse la vida. Mientras observa a La Madre alejarse, revela su condición profunda gritándole algo impensable hasta ese momento: «¿Sabe qué, madre? Que aunque hubiese sabido que era Jan, lo habría matado igualmente. ¡Qué se pudra él...Y púdrase usted!»<sup>72</sup>

Así como la progresión conflictual y emocional del personaje puede enriquecerse de los diálogos, la exposición de los hechos también se afianza a través del diálogo. Los personajes hablan de lo que ha ocurrido con el fin de establecer la línea argumental sin un exceso de exposición que resultaría trivial e inútil. El público puede conocer que Martha y La Madre son unas asesinas experimentadas por sus comentarios sobre la ubicación de la habitación de Jan o la misma falta de diálogo en la ejecución del plan<sup>73</sup>.

Los diálogos pretenden seguir una dirección que haga avanzar la historia a base de golpes de efecto donde cada intercambio en la conversación ejecuta un paso en el diseño que mueve la escena hacia su punto de inflexión. Las líneas de diálogo buscan el equilibrio entre el carácter pasajero e inacabado de una conversación realista y la estética de un texto interpretable. Sobre todo, predominan las frases cortas y de construcción sencilla, con interrupciones de unos personajes a otros, frases inacabadas y el papel fracturador de las reacciones silenciosas. Nos alejamos, pues, de la concepción escénica con largas intervenciones; todo se basa en la acción y reacción de los interlocutores.

En definitiva, el proceso de diseño y escritura de los diálogos partió de una concepción visual y sonora que considera la palabra de los personajes como una de las últimas etapas en la escritura, tanto de los borradores como de la versión final del guión. Como aconseja Valeria C. Selinger en su manual *Los secretos del guión cinematográfico*: «Si la imagen habla por sí misma, es inútil introducir diálogos» (1999:

---

<sup>71</sup> - Véase Anexo 8. Secuencia 18.

<sup>72</sup> - Véase Anexo 8. Secuencia 18.

<sup>73</sup> - Véase Anexo 8, Secuencia 9. Las mujeres llevan a cabo todas las acciones en silencio, sabiendo lo que cada una debe de hacer.

87). Para trabajar en un medio centrado en la *imago*, es necesario buscar metáforas y formas particulares de narrar sin recurrir a explicaciones que lastren el resultado e impidan a los personajes exponer su voz propia llena de matices y sentimientos.

#### 4. CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo, esto es, la elaboración de un guión que adaptase de manera respetuosa *El malentendido* al formato del cortometraje, se ha visto cumplido. Tras varias reescrituras y todo el trabajo previo al guión, con la elaboración de una serie de documentos adjuntados en los Anexos, que incluyen: la elaboración de la sinopsis, las caracterizaciones individuales de los personajes, una propuesta de estructura o la escaleta de secuencias; hemos llegado al final del camino de forma satisfactoria.

El resultado es un guión que responde a una voluntad de respetar el espíritu del original de Camus a la vez que intenta aportar una visión particular. A lo largo del proceso la exigencia de trasladar esta historia trágica de un lenguaje teatral, a otro cinematográfico, manteniendo su naturaleza característica, ha sido complicado. Su aparente brevedad no es tal, ya que consta de unos actos bien desarrollados y unos personajes cuya complejidad psicológica es extraordinaria. Por otro lado, otra tarea ardua ha sido nuestra intención escapar de la teatralidad para generar una obra cinematográfica plena e independiente de cualquier otra.

El resultado de la adaptación de *El malentendido* desde el primer borrador sobrepasa las veinte páginas, rozando la delgada línea en los treinta minutos de duración que existe entre el corto y el medimetraje. El inconveniente de la duración es, a su vez, una de las ventajas del guión porque nos ha permitido profundizar en la naturaleza interior y en las acciones de los personajes.

Este proyecto, al partir de los cimientos de cualquier obra cinematográfica, que es el guión, posee múltiples extensiones y aplicaciones que pueden continuar el trabajo realizado en las tres fases de una producción. Se podría desarrollar un guión técnico, un desglose de producción, una propuesta de fotografía que se adecuara al tono que sugiere el guión, planes de rodaje, concepción de montaje o composición de la banda sonora, entre otros.

Incluso se podrían proponer otros trabajos de escritura, paralelos a este, como una adaptación a largometraje de la misma obra o establecer conexiones con otros proyectos que hayan trabajado el cortometraje a partir de una novela o un hecho histórico y tratar las semejanzas y las diferencias del proceso, a pesar de que cada escritor y proyecto son distintos y prácticamente incomparables.

Desde luego este tipo de propuestas son muy enriquecedoras porque se complementan con el bagaje del escritor novel y le ayudan a ganar experiencia en la ardua tarea de dar forma audiovisual a una idea que comienza siendo la semilla de algo que, con constancia y trabajo, será mucho más grande. Dotar de vida y complejidad a los personajes, constituir una línea argumental a lo largo de la cuál crezcan interiormente y que, todo esto a la vez, funcione como entretenimiento y enriquecimiento intelectual al público es un motivo de realización personal y también colectiva.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

- CAMUS, A. (1999). *El extranjero*. Madrid: Alianza.
- CAMUS, A. (2013). *El malentendido: obra en tres actos*. Madrid: Alianza.
- CHION, M. (2003). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra
- COMPARATO, D. (1992). *De la creación al guión*. Madrid: IORTV.
- DAVIS, R. (2009). *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- FIELD, S. (2001). *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.
- FIELD, S. (2005). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot.
- LOTTMAN, H. R. (1987). *Albert Camus*. Madrid: Taurus.
- MCKEE, R. (2009). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- SEGER, L. (1993). *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: RIALP.
- SEGER, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- SELINGER, V. C. (1998). *Los secretos del guión cinematográfico*. Barcelona: Grafein.
- VILCHES, L. et al. (1997). *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Gedisa.

### TESIS

- CUQUERELLA MÁDOZ, INMACULADA (2007). *La superación del nihilismo en la obra de Albert Camus: la vida como obra trágica*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.

### PÁGINAS WEB

- Portal ciudad-real.es. *Significado del nombre Marta*.  
< <http://goo.gl/j1JTJs>> [Consulta: 4 de marzo de 2014]
- Portal tugarada.com. *Significado de Juan*.  
< <http://goo.gl/8MBIXS>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]
- Portal ciudad-real.es. *Significado del nombre María*.  
< <http://goo.gl/NkHc12>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]
- Portal tugarada.com. *Significado de Marta*.  
<<http://goo.gl/TAa1XH>> [Consulta: 4 de marzo de 2014]
- Portal tugarada.com. *Significado de Juan*.  
< <http://goo.gl/8MBIXS>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]
- Portal tugarada.com. *Significado de María*.  
<<http://goo.gl/BjO5dR>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua*.

< <http://goo.gl/b7tES0>> [Consulta: 4 de marzo de 2014].

WIKIPEDIA. *Marta* (nombre).

< <http://goo.gl/zu4jeD>> [Consulta: 4 de marzo de 2014]

WIKIPEDIA. *Juan* (nombre).

< <http://goo.gl/rFiftx>> [Consulta: 5 de marzo de 2014]

## PELÍCULAS

*Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*. Dir. Billy Wilder). Paramount Pictures, 1950