

Demetrio-E.
Brisset

LAS PUERTAS DEL PODER

'El proceso' de Kafka y Welles
como gestos de rebeldía

Prólogo
de Román Gubern

luces de gálbo : cine





Un problema básico en nuestra cbersociedad (con su cambio climático, su crisis sistémica, su tiranía financiera y su depresiva recesión) es la limitación de la capacidad de decisión personal, al dominarnos una implacable autoridad difusa que no asume sus errores, mientras su política del miedo nos considera culpables en potencia.

El Poder nos atrapa, y aquí abrimos la puerta de su manifestación por el cine. Entre los modos de representación del poder, se aborda el género fílmico de procesos judiciales o cine de juicios, profundizando en uno de sus reflejos más significativos, **El proceso**, dirigido en 1962 por Orson Welles, donde el espectador se identifica con el angustiado señor K. en su lucha contra el corrupto sistema judicial que lo procesa sin motivo. Este mágico filme de simbólica belleza visual se contrasta con la enigmática novela (1915) de Franz Kafka adaptada.

Ambas obras son relevantes creaciones de la modernidad. Por un lado, Kafka es referencia popular de muchas obsesiones del siglo XX: la burocracia, los laberintos legales, la injusticia y el autoritarismo; denominando el término **kafkiano** a «lo absurdo-siniestro». Por otro lado, Welles está considerado como «el mayor genio del cine». Mediante un estudio pluridisciplinar, buscamos paralelismos entre las posiciones vitales y éticas de ambos, y su plasmación en densas obras, que ofrecen una lúcida y actual visión sobre las desiguales relaciones entre el individuo y los inalcanzables órganos detentadores del poder. Y se rastrea históricamente la evolución de los tribunales y al servicio de quién está la Ley.

Demetrio-Enrique Brisset (La Habana, 1946) es catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga. Especialista en antropología visual y rituales festivos, trabajó como periodista, fotógrafo de prensa y fotomontajista (1971-1984) y ha sido realizador de vídeos etnológicos (1985-2007). Entre sus publicaciones relacionadas con la imagen podemos señalar los libros **Análisis fílmico y audiovisual** (2011), **Fotos y cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas** (2002) y **Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación** (1996); los capítulos de libros «Las huelgas en el cine» y «La justicia en el cine» (2009), «Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria» y «La fotografía bélica y su uso propagandístico» (2004), y «Las Hurdes de Buñuel desde la antropología visual» (2000). Ha publicado, asimismo, numerosos artículos, entre los cuales, «Experiencias de activismo audiovisual» (2011); «El Poder en el cine» (2009) y «Sociedad digital. Nuevas pantallas y obras audiovisuales» (2007) se encuentran accesibles en internet. Luces de Gálibo se estrenó en el mundo editorial con su libro **La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas** (2009).

Presentación del libro en la Filmoteca Nacional (Madrid):



Jueves 23 enero 2014 – 19h
Cine Doré (Sala 1)
Santa Isabel 3, Madrid
Metro: Antón Martín

Presentación del libro:

Las puertas del poder. 'El Proceso' de Kafka y Welles como gestos de rebeldía

Intervienen: Antonio Santamarina (Filmoteca) y el autor, Demetrio E. Brisset.



El Poder nos atrapa, y aquí abriremos la puerta de su manifestación por el cine. Dentro de los modos de representar el poder, se aborda el género filmico de *procesos judiciales*, profundizando en uno de sus reflejos más significativos: “El Proceso” dirigido en 1962 por Orson Welles, donde el espectador se identifica con el perseguido *señor K.*, en su lucha contra el corrupto sistema judicial que le procesa sin motivo. Este filme de mágica belleza visual e inquietante densidad dramática, realizado con total libertad creativa en clave de comedia negra, se contrastará con la enigmática novela de Franz Kafka (1914-15) adaptada.

Ambas obras son relevantes creaciones de la modernidad, que reflejan la angustia ante crisis tan terribles como la I Guerra Mundial y la Guerra Fria. Por un lado, el término *kafkiano* está incorporado a nuestra cultura como sinónimo de ‘monstruosa burocracia, absurda e incomprensible’. Por otro lado, a Welles se considera ‘el mayor genio del cine’. Y los dos denuncian los abusos del poder, incrementados en nuestra depresiva época, por lo que gozan de plena actualidad.

Tras la presentación, se proyectará “El proceso” (Orson Welles, 119’)

Entrada: 2’5€, estudiantes 2€

* **Demetrio E. Brisset** es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Málaga. Especialista en cine, antropología visual y rituales festivos, trabajó como periodista (1971-1984) y realizador de videos etnológicos (1985-2002). Entre sus libros recientes: *Análisis filmico y audiovisual* (2011) y *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas* (2009).

Las puertas del poder



Dibujo de Kafka para ilustrar 'El Proceso' (1914-15)

Demetrio-E. Brisset

Las puertas del poder

El proceso de Kafka y Welles como gestos de rebeldía

lucede:gálibo

© 2013, Demetrio-E. Brisset

© 2013, Luces de Gálibo (Gorbs Edicions SL), Barcelona / Málaga

Diseño de la cubierta: Ferran Fernández

Maquetación: Zaranda & Jo

ISBN: 978-84-15117-22-3

Depósito legal: GI-1441-2013

Imprime: Kadmos

Impreso en España / *Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Luces de Gálibo donará el 1 por ciento de los beneficios producidos por la venta de este libro a la Plataforma de Afectados por la Hipoteca.



www.lucesdegalibo.com

Índice

PRÓLOGO: *Dos obras maestras frente a frente* > 13

APERTURA > 17

1. CINE Y PODER > 23

1. El poder reflejado por el cine > 23

2. Variantes de poderes > 24

2. EL CINE JUDICIAL > 29

1. El inicio de los filmes sobre juicios > 29

2. El cine judicial en EEUU > 33

3. Género triunfante en Hollywood > 36

4. Nuevas tendencias > 42

5. Modelos televisivos > 45

6. Consideraciones finales > 47

3. PROCESO DE *LOS PROCESOS* > 51

1. Planteamiento > 55

2. Antecedentes > 58

3. Vidas y obras > 59

4. VIDA DE KAFKA > 63

1. Un nocturno autor al desnudo > 63

2. Vida praguense entre dilemas > 66

3. Juventud inconformista > 68

4. Judaísmo peculiar > 70

5. Mujeres, matrimonio y oficina > 72

6. Epístolas a Felice > 74

7. Proto-protagonistas > 80

8. Construcción de la novela > 83

5. CLAVES DE LA NOVELA > 89

1. Densidad semántica > 90

2. Textos suprimidos > 93

3. Síntesis de significados > 95
4. Sentimiento de culpa > 96
5. Poder de los tribunales > 102
6. Aspectos biográficos incorporados > 106
7. Interpretaciones > 109
8. Importancia de la novela > 115
6. LA LEY Y LA JUSTICIA > 119
 1. En las religiones > 119
 - 1.1. El Juicio Final > 119
 - 1.2. Los jueces bíblicos > 124
 - 1.3. En el folclore > 125
 2. Los tribunales en la historia > 128
 3. Esclarecidas opiniones > 135
7. UNIVERSO ESCÉNICO > 145
 1. Precedentes fílmicos > 146
 2. Modelos teatrales > 146
 3. Textos de Kafka en el cine > 147
8. VIDA DE WELLES > 151
 1. Prodigiosa pseudoniñez > 151
 2. Pletórica adolescencia > 155
 3. Iniciáticos viajes europeos > 155
 4. Rey de Nueva York > 159
 5. Ascenso y caída en Hollywood > 161
 6. Rumbo a la Casa Blanca > 164
 7. Crisis tras crisis > 167
 8. Espiado por el FBI > 168
 9. Idas y venidas > 172
 10. Encargo kafkiano > 175
9. LAS ADAPTACIONES > 179
 1. Base teórica de las adaptaciones fílmicas > 179
 2. Construcción de los guiones > 183
 3. Welles, adaptador > 186
 - 3.1. Adaptaciones teatrales > 189
 - 3.2. Opiniones de Welles > 191
 4. Adaptando a Kafka > 192
10. ESTRUCTURA DE LOS TEXTOS > 199
 1. Estructura de los relatos > 199

2.	Modificaciones fílmicas >	202
2.1.	Cambios del guion respecto a la novela >	203
2.2.	Variaciones del guion en el rodaje >	208
2.3.	Transformaciones operadas >	210
3.	Origen del filme y vicisitudes de su rodaje >	211
II.	RECEPCIÓN DEL FILME >	217
1.	Crítica del momento >	217
1.1.	En la prensa diaria de París >	217
1.2.	En las revistas especializadas francesas >	219
1.3.	En las revistas especializadas inglesas >	223
1.4.	En Estados Unidos >	224
1.5.	En las revistas especializadas españolas >	224
2.	Valoración del filme >	227
3.	Opiniones recientes en España >	228
12.	INTERPRETACIONES DEL FILME >	233
1.	Lecturas significativas >	233
2.	Opiniones de Welles >	237
3.	Lectura personal >	242
CLAUSURA	>	253
1.	Síntesis de la lectura efectuada >	253
2.	Tipologías de las adaptaciones fílmicas >	259

El simbolismo es un recurso artístico que permite reforzar emocionalmente los mensajes que se transmiten al espectador, mediante imágenes que nos impacten por su extrañeza. Así como Kafka lo utilizó en sus textos literarios, Welles también lo empleó en sus filmes. La confluencia de ambas posturas creativas, como sucede en *El proceso*, nos puede provocar la enigmática sensación de hallarnos inmersos en otro universo mental.



Fotomontaje del autor.

A C., con quien he paseado por vericuetos vitales donde el poder se manifiesta como absurdo, despótico e inamovible.



Prólogo

Dos obras maestras frente a frente

Román Gubern

Franz Kafka, el más importante novelista del expresionismo centroeuropeo y pionero de la «literatura del absurdo», vivió desde su interior la espesa burocracia del Imperio Austrohúngaro y nos legó con *El proceso* su obra más pesimista. Como tantos lectores, Demetrio-E. Brisset ha sucumbido a su fascinación y nos propone en este libro un perspicaz análisis intermedial, basado en la novela y en su versión cinematográfica, que dirigió Orson Welles en 1962. El texto original posee la lógica interna de las pesadillas, con los dos inspectores que irrumpen en el dormitorio del protagonista al principio y que tendrán su eco final en los dos verdugos que lo ejecutan en el desenlace. Y, en medio de estos dos hitos, el drama de la indefensión ante una culpa sin delito.

La novela de Kafka nos propone la vida cotidiana como un laberinto inextricable, que nos convierte en víctimas de un fatalismo opaco. Su visión pesimista se ha ido convirtiendo en realidad debido a la metástasis política del poder en la sociedad posindustrial, del poder visible tanto como del invisible. De ahí esa culpa envolvente que ha acabado por convertirse en inherente a la condición humana, incapaz de escapar al sentimiento de culpa subjetiva. Un psicoanalista nos dirá que el protagonista de Kafka padece un delirio paranoico de persecución o que padece una percepción paranoica del mundo envolvente. Y podrá ponerle la etiqueta del «complejo de Job», en alusión al inocente bíblico castigado y puesto a prueba de modo agobiante por Jehová. Brisset se pregunta de modo pertinente en su trabajo si es posible una justicia sin ley, que es una de las claves de la novela de Kafka.

Y de la novela salta pronto al cine, al arte de la modernidad, que ha hecho del poder uno de sus ejes temáticos más recurrentes, con

sus biografías de líderes políticos o sociales. Y luego se adentra en otro género canónico, el del cine judicial, que nos ha dado tantas obras maestras y se ha prolongado densamente en las pantallas de la televisión. Y estos preámbulos necesarios, seguidos por los exámenes biográficos de personalidades tan dispares como las de Franz Kafka y de Orson Welles, desembocan en un análisis pormenorizado de la adaptación que llevó a cabo el cineasta de aquella novela.

No hay que olvidar que la metástasis del poder se erigió en una columna medular de la filmografía de Orson Welles desde sus inicios en 1941, a comenzar por el poder del dinero y de los medios de comunicación de masas, para culminar con el poder del Estado. También Welles, por otra parte, poseía una mirada expresionista afín a la del escritor checo. Y le gustaba evocar el absurdo, como en la parábola de la rana y el escorpión que recita en su *Mr. Arkadin*. Con algunas licencias en relación con el original literario, Welles creó un clima angustioso y desconcertante y supo sacar ventajas de los problemas de la coproducción internacional, que le obligó a rodar en Francia, Italia y Yugoslavia. De modo que Josef K pasaba de un plano al siguiente desde un palacio barroco a unos bloques impersonales de oficinas modernas, preservando la continuidad temporal gracias a los diálogos. Y, como había sido frecuente desde sus días de dedicación radiofónica, Welles dio su voz a 11 personajes del filme. Más tarde declararía a Peter Bogdanovich: «Es mi propia película y no una ilustración a la obra de Kafka, aunque sea fiel a lo que yo creo que es el espíritu de Kafka».

Ante este material audiovisual tan rico, Brisset lleva a cabo una cirugía hermenéutica del texto (en realidad de dos textos, de Kafka y de Welles), utilizando un método interdisciplinario, en el que no faltan las referencias a la iconografía, a la narratología, a la antropología, al psicoanálisis, a la sociología y a la semiótica. Para quienes admiramos tanto la obra de Kafka como su versión realizada por Welles, su lectura constituye un inmenso placer.



«Si estoy condenado, no solo estoy condenado a morir, sino que también estoy condenado a defenderme hasta el fin».

FRANZ KAFKA. *Diario*, 20-07-1916



La carrera de Welles en Hollywood fue una serie de conflictos (*El extraño*, 1947).

Apertura

Uno de los problemas clave en nuestra cibersociedad en red de inicios del Tercer Milenio (con su cambio climático, crisis sistémica y Segunda Gran Depresión) es la paulatina e inconsciente pérdida de capacidad de decisión individual, al ser arrastrados en la vida cotidiana por las exigencias laborales y el ilusionismo social, consumiendo consumo. La satisfacción de las necesidades biológicas en el orbe industrial e hipercomunicado se lastra debido al estrés causado por el desigual reparto de bienes a cargo de fuerzas fragmentadas y globalizadas al mismo tiempo, que participan de una estructura de poder ubicua, camuflada, anónima, lejana, supuestamente democrática y virtualmente inamovible. Y, quizá lo peor, interiorizada por los ciudadanos-súbditos, que se sienten impotentes para modificar su situación. Todo ello en una rígida, jerárquica y pasiva *sociedad del espectáculo y el despilfarro*, donde parece triunfar la tecnofelicidad, cobijadas las instituciones estatales y empresariales bajo la densa sombra del hipnótico poder mediático y el ocio programado.

Nuestro instinto animal padece del ansia por colmar sus apetitos, con marcada influencia del sexual, y la fuerza bruta como arma. Conseguir un rol dominante aporta los privilegios que facilitan el éxito, que se solapa con la voracidad. En la socializada especie del *Homo sapiens*, en su núcleo familiar son factores tradicionalmente determinantes sexo y edad, a los que en el grupo o clan se añaden conocimientos, experiencia, energía, voluntad, simpatía y capacidad de liderazgo, para otorgar autoridad moral; y en el ámbito social hay múltiples vías por las que se adquiere y legitima una posición de superioridad, que suele desembocar en riqueza y dominio; por tanto, en poder.

Una buena definición del *Poder* es la ilustrada, que ofrece la *Enciclopedia* editada por Diderot en 1765: «El consentimiento de los hombres reunidos en sociedad es el fundamento del poder. Aquel que no se ha establecido más que por la fuerza no puede subsistir sino por la fuerza; jamás ella lo puede legitimar, y los pueblos conservan siempre el derecho de reclamar contra ella». El acuerdo colectivo sería racionalmente la única fuente admisible del poder.

Formalmente, el monopolio del usufructo del poder corresponde al Estado, que hoy en día está más omnipresente que nunca, a pesar de los embates neoliberales contra su vertiente reguladora. Su ciega tendencia al autoritarismo y el control social, con el empleo de todo tipo de engaños por un reducido grupo para perpetuarse en el disfrute de sus privilegios, ya fue denunciada por historiadores anarquistas como Élisée Reclus, con su crítica al *egoísmo cronocéntrico* –«la ilusión de que la civilización contemporánea, por imperfecta que sea, es el estado culminante de la humanidad»–,¹ y Gastón Leval, quien resaltó el culto al estado o *estatalatría* como «el fenómeno más significativo de nuestra época».² La revolución juvenil y planetaria de 1968 cuestionó los fundamentos del poder estatal, considerado como degeneración destructiva, y este replanteamiento fue seguido desde la década de los 70 por sugerentes investigaciones sobre los mecanismos de formación y transmisión del poder, como las de Pierre Clastres (1974), quien, al enfrentar sociedad y Estado, sienta las bases de la antropología política; Marc Augé y su trabajo de campo en Costa de Marfil, que aborda desde una antropología de la represión;³ Maurice Godelier y la autoridad de los jefes de tribu en Nueva Guinea;⁴ Georges Balandier y su trayecto de la «representación del poder» al «poder de la representación»;⁵

1 Élisée Reclus (1975): *El hombre y la tierra* (8 t.), Madrid, Doncel, t. VIII: pág. 9.

2 Gaston Leval (1978): *El Estado en la historia*, Madrid, Zero-Zyx, pág. 36.

3 Marc Augé (1977): *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort. Introduction à une anthropologie de la répression*, París, Flammarion, e *id.* (1975): *Théorie des pouvoirs et ideologie*, París, Herman.

4 Maurice Godelier (1982): *La production des grands hommes: pouvoir et domination masculine chez les baruya de Nouvelle-Guinée*, París, Fayard.

5 Georges Balandier (1994): *Le pouvoir sur scènes*, París, Fayard.

y los diversos y lúcidos ensayos de Michel Foucault sobre el poder en las instituciones cerradas (cuarteles, cárceles, manicomios).

En busca del sentido corriente en castellano del difuso concepto *poder*, si nos remontamos al *Diccionario de Autoridades* (1726), encontramos como su primera definición «El dominio, imperio, facultad y jurisdicción que uno tiene para mandar o executar alguna cosa». Ya se nos indica un hecho que luego se ha convertido en teórico lugar común: que del *poder* solo se conocen sus manifestaciones, los efectos de su ejercicio, ya que «el poder no se tiene, sino que se ejerce, [siendo así que] el instrumento a través del cual se ejerce es la ley, sea divina o humana, natural o sobrenatural».⁶

Podríamos preguntarnos si es posible una justicia sin ley. Para quienes confían en el raciocinio humano, la respuesta sería afirmativa. Pero en cierta etapa de la evolución social, se creó la *Ley*, que de hecho se divide en leyes diversas. ¿Son todas *justas*? A menudo cambian los códigos legales, que modifican lo que se considera punible y su correspondiente castigo. De aquí se desprende que el sentido de la justicia varía con el tiempo.

Pero tanto la implantación de una ley que obligue a su general cumplimiento como la vigilancia y la penalización al infractor corresponden al poder gobernante, constituido por una entrelazada mezcla de dirigentes (electos o no), financieros y fuerzas militares, a menudo con el apoyo de los guías religiosos, y respaldados por los amos de los medios de comunicación con sus campañas de propaganda política, más o menos camuflada.

Aunque el sistema democrático aporte la capacidad periódica de elegir representantes, y de vez en cuando un referéndum general, el poder sigue siendo ejercido por la selecta minoría que mediáticamente controla la información, con escasa participación popular.

Se podría elaborar un esquema general que contemple las diversas formas de exteriorización, o simulacros, del poder:

6 A. Abós (1983): *Diccionario de temas básicos para la Historia*, Madrid, Alhambra.

MANIFESTACIONES DEL PODER

ÓRGANO EMISOR	REALIDAD	REPRESENTACIÓN
Gobierno	Familia	Espectáculo festivo
Ejecutivo	Escuela	Escenificación teatral
Legislativo	Comunidad religiosa	Literatura: oral/escrita
Judicial	Administración	Arquitectura y artes
Medios de comunicación	Organizaciones	Radio
Empresas	Cuerpos armados	Cine
Finanzas	Especialistas/técnicos	TV
Iglesias	Líderes de opinión	Vídeo
Partidos políticos	Modelos jerárquicos	Internet

Cuando se trata del *poder gubernamental*, se aprecia su diversificación actual en distintos poderes particulares, siendo uno de ellos el *judicial*, que tiene la capacidad de declarar si un hecho es conforme o contrario a la ley en vigor; por lo tanto, permisible o no.

Y para exigirlo cuenta con los *juicios*, que en ese precursor diccionario que fue el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611) se definen como «asistir al tribunal de algún juez», siendo la voz *tribunal* «los estrados y silla alta en que se sienta el juez a juzgar y dar la sentencia»; mientras que *juez* se hace derivar «del latino *judex*, el que juzga alguna cosa». Y, si acudimos al término *juzgar*, se nos hace equivalente a «dar sentencia en juyzio. Notar las faltas de otros», teniendo *la sentencia* como acción clave.

Si algo permanece desde el Siglo de Oro, es que el *juez* es la autoridad judicial. Y, siguiendo el tradicional concepto que plasma la *Enciclopedia Universal Espasa* (1926-1928), al referirse al *poder judicial*, «se puede decir que sobre él descansa la sociedad y aun los otros poderes del Estado, y que la administración de la justicia es una facultad otorgada por Dios (del cual toda potestad procede) a la Sociedad». Así, para amplios sectores sociales de creencias integristas,

el juez todavía sería una figura casi divina, consagrada por diversos mecanismos que la facultan para ejercer su alta misión social.

En esta aproximación al poder nos limitaremos a abordar una de sus manifestaciones, la que se refleja a través del tan influyente y precursor medio audiovisual como es el cine, cuyas figuras expresivas y formas de construcción han sido incorporadas por las posteriores tecnologías. Trataremos de clasificar los modos en que se puede representar el poder con las materias audiovisuales expresivas propias del cine, y estudiaremos las que muestran juicios con relevancia significativa, para profundizar en el género fílmico de *procesos judiciales*. Una vez sentado el ámbito de estudio, procederemos a analizar a fondo uno de sus reflejos artísticos más significativos, del que en 2012 se cumplió su cincuentenario, comparándolo con la obra literaria que adaptó y las posiciones vitales de ambos magistrales creadores.



En *Sed de mal* (1957), Orson Welles denuncia abusos de poder en la sociedad estadounidense.



Durante décadas, se ha considerado *Ciudadano Kane* (1941) la mejor película de la historia.

I. Cine y poder

Cine y poder fue el título de un festival cinematográfico celebrado en 2006 en Antioquia (Colombia). Los organizadores constataban la riqueza de posibilidades expresivas de un tema tan difícil de precisar, con «una gran variedad, tanto de ejemplos sobre el poder en el cine, como de tratamientos cinematográficos del poder [pareciendo] una empresa demasiado ambiciosa referirse al poder en sus distintas esferas a través del cine, desde la intimidad hasta la ideología, pasando por una larga serie de categorías intermedias».

I. El poder reflejado por el cine

De hecho, son escasas las películas que no reflejen alguna forma de poder, bien como espejo de la realidad o para presentar modelos. En gran número, en las consideradas como *cine político*, se puede decir que es su tema central: cómo se alcanza; las prebendas y la corrupción de quienes lo ejercen; su dominio sobre las vidas; la lucha de clases a través de las huelgas; la victoria de un bando sobre otro; la biografía (real o ficticia) de personajes poderosos, tanto ejemplares como odiosos. Si nos atenemos a uno de los géneros más filmicos, el *western*, se muestra una gran variedad de manifestaciones del poder: guerras contra los indios para aniquilarlos, disputas territoriales entre colonos y ganaderos, vaqueros buenos y malvados, banqueros que son ladrones, héroes solitarios y heroínas marginadas. Tanto los míticos uniformes del Séptimo de Caballería como las placas de los *sheriffs* son signos del orden legal aplicado por los inmigrantes europeos contra indígenas, rebeldes y bandidos.

Otras presencias del poder que se pueden resaltar en grandes filmes son la de los violentos hipócritas a lo largo de los siglos, en *Intolerancia* de Griffith (1916); la de una organización criminal sobre la sociedad, en *M* (1931) y la de la turba de linchadores, en *Furia* (1936), ambas de Lang; el de los latifundistas sobre los jornaleros de *Las uvas de la ira* de Ford (1940); la del peso de las tradiciones, como en la remota isla de *Stromboli* según Rosellini (1950); la de la jerarquía militar, como esos cínicos oficiales plasmados en *Senderos de gloria* de Kubrick (1957); la de la vana competición entre varones de distinta edad, en *El cuchillo en el agua* de Polanski (1963); la de la necesidad económica sobre los principios éticos, en *El verdugo* de García Berlanga (1964); la de los resentimientos acumulados, en *La caza* de Saura (1965); la de un clan familiar mafioso, en *El Padrino* de Ford Coppola (1972-1975). En cuanto al género documental, oscila desde la denuncia de la miseria en la republicana *Las Hurdes* de Buñuel y Acín (1933), hasta su réplica nazi de la exaltación de la disciplina en *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal (1936).

2. Variantes de poderes

Siendo así que en prácticamente todos los filmes se expresan manifestaciones de poder o autoridad, para deslindar el tema y como punto de partida puede ser útil diferenciar los modos en que el cine muestra el poder: como *tema central* y como *subtema*. Se ubicarían dentro del primer apartado dos bloques de filmes: a) los que representan luchas por el poder y conquistas del gobierno o territorio (reportajes reales, recreaciones realistas); b) los que tratan sobre el abuso del poder (ejercido sobre las masas o sobre los individuos). En lo que respecta al poder como subtema, pueden tratar sobre c) relaciones de poder (dentro de la pareja, entre personas, en la familia, entre grupos, entre naciones); d) detentadores del poder (gobernantes, magnates, autoridades).

Entremos ahora en cada uno de estos apartados clasificatorios:

a) Un precedente se puede encontrar tan pronto como en 1899, en varios filmes menores de un minuto de Thomas A. Edison, *falsos noticiarios* de la intervención de EEUU en el Pacífico. El 4-2-1899

iniciaron su guerra contra los independentistas filipinos, y el incipiente cine se convirtió en arma propagandística, al filmar en suelo americano simulaciones de las batallas, con sus bravos y guapos expedicionarios avanzando contra los malvados filipinos (representados por afroamericanos) que rechazan el ataque; pero un apuesto oficial ondea la caída bandera de las barras y las estrellas, mientras unas maquilladas enfermeras rescatan en camillas a varios soldados heridos, siendo finalmente el escenario tomado por los estadounidenses. Así, Filipinas era conquistada dos veces, en la guerra real y en el imaginario filmico.

Dentro de sus propias fronteras, los cineastas estadounidenses tuvieron en los *indios* al enemigo ritual, dando lugar a un género filmico propio, que luego se ha extendido a los viajes espaciales.

En una dimensión opuesta a la engañosa reconstrucción épica y moralista de Edison se pueden situar los filmes de reportaje, máxima expresión del realismo, cuya cumbre podría ser ese documento histórico sobre los conflictos que dividieron a los chilenos durante el socialismo democrático del presidente Allende que constituye *La batalla de Chile*, que Patricio Guzmán filmó en 1972-1973 como diario audiovisual de los acontecimientos, recorriendo el país para dar la palabra a sus protagonistas callejeros.

Volviendo a las recreaciones semidocumentales, estas pueden ser rigurosas, como en tantos filmes etnográficos (desde los clásicos *Nanook* de Flaherty -1922- y los denunciadores *Miseria en el Borinage* de Ivens/Storck y *Las Hurdes* de Buñuel -ambas de 1933-). En el cine narrativo abunda la reconstrucción de enfrentamientos entre clases sociales enemigas, con la huelga como conflicto básico en luchas sociales por el poder. Entre las escenificaciones más rigurosas se cuentan las de Eisenstein, respecto a las revoluciones soviética (*El acorazado Potemkin*, *Octubre*) y mexicana (*¡Que viva México!*) -1925, 1927 y 1932, respectivamente.

b) Dentro de este apartado destaca la pesimista visión futurista de una sociedad robotizada, esa *Metrópolis* de Lang (1926) donde los obreros moran en el deprimente subsuelo mientras los ociosos ricos disfrutan de un paradisíaco entorno. En cuanto a la máxima expresión del poder, arrebatar la vida del contrario, los casos de asesinatos constituyen legión. Alegatos a favor de las víctimas

inocentes serían desde la apología del derecho a la resistencia armada, en las diversas versiones de la heroína *Santa Juana de Arco*, como la denuncia del abuso del poder democrático al ejecutar a los anarquistas *Sacco y Vanzetti* (Montaldo, 1971).

c) Respecto a mostrar *relaciones de poder*, la patriarcal superioridad del macho en la pareja heterosexual se llevaría la palma, con su vertiente almibarada de comedia romántica. Entre miembros de distinta clase social, magistral es el tránsito del poder del amo a su lacayo en *El sirviente* de Losey (1963). En lo que concierne a la familia, la nueva psiquiatría revisó lo que se debe considerar *normal*, como en *Family life* de Loach (1971). La división en grupos enfrentados se adapta a variados tratamientos, desde las ridículas persecuciones de los vagabundos por los Keystone Cops en el primitivo cine hasta la doble versión épica de la batalla por Iwo-Jima que filmó Eastwood en 2006; desde la enemistad eterna entre los clanes de Romeo y Julieta hasta las luchas galácticas contra el imperio del mal; sin olvidar que variopintas mafias y bandas violentas inundan la serie B y el cine de explosiones y efectos especiales, extendiéndose desde Hollywood a las pujantes cinematografías del Extremo Oriente. Finalmente, las guerras entre naciones son el eje de muy populares series de filmes sobre Egipto, Roma, las Cruzadas, la Edad Media, la Primera y la Segunda Guerra Mundiales, Vietnam, Irak, Afganistán...

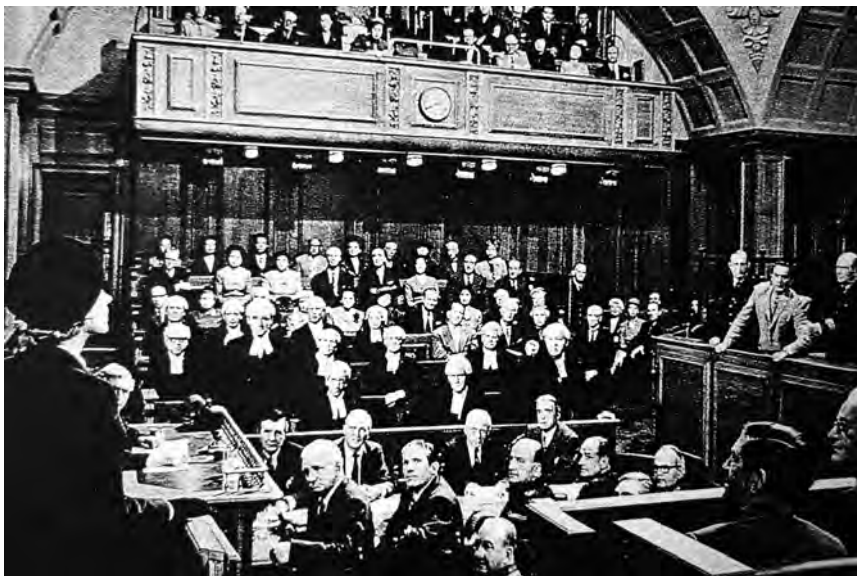
d) Son narrativamente agradecidos los *biopics* o biografías de personajes poderosos reales (como *Alejandro Magno*, *Napoleón* o *Al Capone*) o ficticios; tanto revolucionarios como tiranos, piratas, altos ejecutivos y jerifaltes. Aquí se debería abrir un apartado especial al cine de Orson Welles. Su densa galería de personajes deformados por una insaciable ansia del poder, convertido en única satisfacción, lo convierte en máximo representante del cine sobre los detentadores del poder.

Su nómina comienza con su materialización del poderoso señor del faraónico Xanadú, el *Ciudadano Kane* (1941), quien como moderno Kublai Khan dominaba un imperio, basado en la posesión de medios de comunicación y fábricas. Atacado tanto por ser «comunista» como «fascista», él mismo se definía como «un americano», ambicionando ser presidente de la nación. Después de su triste muerte, «su poder le sobrevivió».

Luego tenemos su interpretación del shakespeariano *Macbeth* (1950), paradigma de la ambición y la impaciencia por detentar el poder; y su creación del magnate *Arkadin* (1956) con su corte de aduladores, quien bajo su respetable apariencia oculta un turbio secreto, pudiendo pagar por cualquier trabajo y fijar las reglas del juego, sin importarle disponer de las vidas ajenas. En cuanto a personajes amoraes, pocos superarán a su especulador «tercer hombre» *Harry Lime* (1949) y al capitán *Quinlan* (1957), carentes de escrúpulos y opuestos a los idealistas, capaces de dictar su propia ley, aunque ambivalentes respecto a su sentido de la amistad.

Pero su filme donde quizá el poder adquiere la consistencia más simbólica, y el propio espectador se siente encarnado en el angustiado señor K, en su lucha contra el corrupto sistema judicial que le procesa sin motivo, es *El proceso* (1962), uno de los pocos que pudo realizar y montar a su gusto. Más adelante analizaremos este filme a fondo, después de avanzar en el estudio de ciertas manifestaciones filmicas del poder.

En lo que respecta a las relaciones del cine con los poderes económicos, de tan gran influencia tanto en el dominio empresarial sobre los creadores (limitando la libertad de expresión) y en modelar gustos entre los espectadores, como en los beneficios aportados por los mercados de difusión, aquí no los abordaremos. Solo mencionaremos los cambios producidos al ser absorbida la industria del cine por macrocorporaciones mediáticas: mayor espectacularidad gracias a los efectos digitales y el 3D; nuevas pantallas y modos de relatar; cierre de las grandes salas, sustituidas por minisalas en complejos mercantiles de ocio familiar; colecciones privadas en soportes VHS, DVD, Blue-Ray y HDVdeo; amplísimo repertorio gratuito disponible en Internet (y que los *lobbies* tratan de prohibir); pérdida de audiencia infantil y juvenil, más atraída por los videojuegos, la más rentable industria audiovisual del momento. A pesar de ello, el cine sigue siendo uno de los pilares de la programación televisiva, orientada hacia los filmes convencionales, y del consumo audiovisual en general.



Testigo de cargo, de Billy Wilder (1957).



La costilla de Adán (1949), de George Cukor.

2. El cine judicial

Una de las representaciones del poder que goza de mayor relevancia en los medios de comunicación social son los tribunales, capaces de decidir si un hecho es conforme o contrario a la ley en vigor, por lo tanto, admisible o no; y luego identificar a los responsables de su incumplimiento y decretar su castigo. En ellos, y especialmente en la figura de los jueces que los presiden, se plasma mediáticamente el *poder judicial*.

En el repertorio fílmico, abundan los que tienen en la escena del juicio su momento cumbre, y que muestran salas de tribunales «pobladas por individuos inermes ante la pesada pero implacable maquinaria judicial, seres que sufren el acoso de abogados y fiscales, y a veces de jueces»⁷ no siempre justos, donde cualquier sentencia puede dictarse. Ahora recorreremos tal *cine de juicios o judicial*, tratando de configurar una red intertextual o *grupo de transformaciones* estructuralista, donde las variantes argumentales de cada filme aportan múltiples aspectos de las facetas o aristas de esa justicia administrada por el poder judicial, y que en su conjunto alcanzan entidad simbólica, al nivel de lo mítico.

1. El inicio de los filmes sobre juicios

Precursor en este tema puede ser el caso *Dreyfus*, que en 1898 el camarógrafo de los Lumière en Moscú, F. Doublier, ante la petición de la audiencia, elaboró con un falso montaje de planos de diversa

⁷ Enrique San Miguel (1996): «Justicia, derecho y cine. Una antología», en VVAA, *Abogados de cine*, Madrid, Castalia, pág. 137.

procedencia y unos comentarios suyos mientras los proyectaba, a fin de *autenticarlos*. Al año siguiente, el mago Méliès reconstruyó en su estudio la injusta sentencia del capitán Dreyfus como *filme de actualidad* (interpretando él mismo al abogado defensor), en una emotiva puesta en escena de 15 minutos inspirada en las ilustraciones de la prensa, que constituyó su primer largometraje, dirigido al público inglés. Al mismo tiempo Pathé realizó otra versión, que alarmó a la policía francesa, que la prohibió, hasta que Zecca volvió a filmarlo en 1908. Se han repetido las versiones de este juicio político, destacando la de José Ferrer en 1957.

Ya a fines del siglo XIX se rodaron varias *Pasiones de Jesús*, incluyendo una por Méliès, hasta que en 1906 Alice Guy, la primera directora de cine y a cargo de la Gaumont, realizó su *Vida de Cristo* con gran despliegue de medios (300 actores y 25 escenarios). Desde entonces se han rodado muchas variantes de esta biografía, que incluían el juicio ante Pilatos y la sentencia a muerte, desde el superespectáculo en cinemascope de Nicholas Ray (*Rey de reyes*, 1961) hasta el materialista *Evangelio según Mateo* (1964), obra de *arte povera* con la que Pier Paolo Pasolini siguió la directriz neomarxista de Gramsci.

Por otro lado, evitar el ahorcamiento de un inocente condenado por la justicia constituye el clímax dramático de *Intolerancia* (1916) de David W. Griffith. En este famoso filme que muestra cuatro historias que ocurren en diversas épocas, se califica a la Corte de Justicia de Babilonia como «la primera del mundo», protectora del débil. En el episodio contemporáneo del filme, los obreros en huelga son violentamente reprimidos por los pistoleros de la patronal, y tras ser despedidos muchos se trasladan a la ciudad. Allí, el chico (R. Harron) entra en una banda de delincuentes, antes de redimirse por amor. El jefe acosa a su mujer, y es asesinado por su celosa amante, pero a él le acusan de haberle disparado. Llevado a juicio, la «evidencia circunstancial» del uso de su pistola es suficiente para que lo condenen a la horca. En uno de esos montajes paralelos del que este filme fue precursor, la secuencia del juicio se une con la que muestra a Jesús conducido ante el tribunal de Poncio Pilatos. Cuando está a punto de ser ejecutado, la auténtica asesina confiesa su autoría, y el gobernador le concede el indulto, y se salva en el último instante. Al ser liberado y besar a su esposa ante el embelesado capellán de la

cárcel, se compensa emocionalmente al espectador, afligido por el cúmulo de matanzas de inocentes en otras épocas, y el filme concluye con la ilusión de que «en vez de muros de presidios, surjan campos floridos».

Admiradores de Griffith, los primeros cineastas soviéticos prolongan sus hallazgos, y realizan filmes de claro contenido revolucionario. En 1926, Vsevolod Pudovkin adapta la novela de Gorki *La madre*, que narra la toma de conciencia social de una sufrida mujer del pueblo, ambientada en las revueltas obreras de 1905. Episodio clave es el juicio al hijo, al que ella asiste, en el que los jueces son caricaturizados como lacayos del poder, más interesados por los caballos de raza que por las personas. Aunque prometieron dejar libre al hijo si ella denunciaba dónde había ocultado armas, lo condenan a trabajos forzados.

El injusto juicio que condujo a la hoguera a la joven heroína legendaria de la nación francesa desde muy pronto fue filmado. En 1900, Méliès presenta su *Jeanne d'Arc* como «producción de gran espectáculo en 12 cuadros. Casi 500 personas en escena en soberbios trajes». En 1908 se ruedan una versión italiana y otra francesa. En plena Primera Guerra Mundial, para favorecer la intervención de EEUU a favor de Francia y los aliados, como filme de propaganda Cecil B. de Mille rodó *Joan the Woman* (1917). Su eficaz y teatral puesta en escena le aportó el éxito, llegando a calificar a su director como «el Miguel Ángel de la pantalla». Totalmente centrado en el juicio, el danés Carl T. Dreyer filmó en 1927 *La pasión de Juana de Arco*, obra maestra del *expresionismo nórdico-simbólico*, que concentra en una jornada todo su proceso, desde el inicio hasta la hoguera, en un desnudo escenario dominado por los primeros planos sin maquillaje del tribunal y la inocente doncella declarada culpable por hablar con Dios. La contrastada fotografía de Rudolph Maté consigue plasmar con violentos ángulos los fragmentados y hostiles rostros de los severos jueces como seco paisaje geológico, y la lánguida mirada de Marie Falconetti como metáfora de la bondad y la tristeza. La atmósfera opresiva del filme se obtuvo gracias a su rodaje en varios meses siguiendo la marcha cronológica del auténtico proceso, de cuyas actas se extrajeron los diálogos. Pensado para ser filmado en sonoro, los intérpretes se daban las réplicas, embargados por la sensación de revivir un eterno error judicial. Influido por Eisenstein, el

estilo realista y apasionado de Dreyer desemboca en expresividad simbólica, donde el inicuo proceso se convierte en el drama universal de la injusticia, que para Moussinac se abastecía de «tantos ejemplos más oscuros en la lucha de clases».⁸ De hecho, el arzobispo de París consiguió censurar el filme, y entre 1940 y 1944 los nazis prohibieron su proyección en toda la Europa ocupada.

Este argumento épico-religioso tuvo varias versiones más. Destaca la actriz Ingrid Bergman al representar a Juana en dos ocasiones: en 1948 en technicolor para Victor Fleming y en 1954 para su esposo Rosellini, en la que llega a chamuscarse en la escena trágica de la quema en la hoguera. Otto Preminger, con Jean Seberg como Juana, adaptó en 1957 la obra teatral de Bernard Shaw; y en 1961 fue Robert Bresson quien propuso un acercamiento al margen de toda localización histórica, con interiores muy tenebrosos.

Un hito expresivo es *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang (1931): «No es solo la historia de un sádico asesino de niños [...], es también un profundo análisis psicológico, como lo prueba la patética confesión del hombre intentando explicar delante del implacable tribunal de maleantes lo que le empuja irresistiblemente a matar. Así, este asesino patológico aparece menos como un criminal consciente que como la víctima de un horrible demonio interior. El tema de la culpa, subyacente en todo el cine alemán, se expresa aquí de forma precisa y mucho antes que en otras obras de Lang. *M* es ya un filme sobre la libertad individual».⁹

Aquí es relevante que el gremio de mendigos y delincuentes sustituya tanto a los agentes de policía como a la magistratura para encargarse de la captura y el juicio del psicópata que les está perjudicando en sus negocios. Una segunda lectura sería equiparar dichos estamentos sociales, lo que con el triunfante nazismo no resultaba desquiciado; y replantear la opción de una forma de *justicia popular* al margen de la oficial. Se invoca la «razón de estado», y llega a provocarnos lástima el acorralado y desquiciado asesino.

Exiliado del nazismo a EEUU, Lang recreó allí en 1936 una historia parecida en *Furia*, con una multitud llena de odio irracional que

8 Georges Sadoul (1990): *Dictionnaire des films*, París, Seuil, pág. 166.

9 M. Martín, *Film Ideal* 130 (15 de octubre de 1963).

trata de linchar a un acusado de secuestro, que en este caso resulta ser inocente. Luego, el trauma de la ciega violencia desatada sobre él le lleva a vengarse de los responsables, actuando de modo frío, desalmado y cruel, mientras se desarrolla un hipócrita juicio contra los linchadores.

2. El cine judicial en EEUU

La peculiar defensa de *la ley y el orden* por los colonos europeos que a lo largo del siglo XIX repoblaban el interior de Norteamérica extendiendo sus fronteras daría lugar a multitud de argumentos que constituirían uno de los troncos del *western*, el género cinematográfico por excelencia. Cuando comenzaba en EEUU el *New Deal* preconizado por Roosevelt, John Ford realiza en 1934 *El juez Priest*: décadas después del final de la guerra de Secesión, aún perduran las heridas y el resentimiento. El protagonista, un juez encarnado por William Rogers, es «espejo del hombre común estadounidense, perfecto cumplidor de sus deberes éticos y cívicos, justo y afable, servidor de la comunidad y la verdad», quien consigue la absolución de un acusado de homicidio, «en buena medida merced al recuerdo de su heroico comportamiento en el fratricida enfrentamiento bélico».¹⁰ En 1953 retomará Ford a este personaje de juez en la que consideraría «su película favorita»: *El sol siempre brilla en Kentucky*. Han pasado 15 años y el viejo magistrado, quien se presenta a unas difíciles elecciones para mantenerse en el puesto, debe esta vez defender a un hombre negro acusado de la violación de una mujer blanca; y se muestra como el hombre justo, firme y tierno que demanda un país todavía conmocionado por las secuelas de la guerra de Secesión.

Anteriormente, ya Ford había vuelto a interesarse por un luchador por la justicia, al mostrar en *El joven Lincoln* (1939) los inicios de Abraham Lincoln en la abogacía, cuando en 1857 consiguió demostrar la inocencia de dos hermanos acusados de asesinato, y evitar así su

¹⁰ Varias sinopsis corresponden a la antología del cine jurídico elaborada por Enrique San Miguel (1996): «Justicia, derecho y cine. Una antología», en VVAA, *Abogados de cine*, op. cit., págs. 146-175.

linchamiento. El propio Ford fue coautor del guion junto con L. Trotti, mientras que el futuro presidente era magníficamente encarnado por Henry Fonda.

El terrible conflicto entre un poder despótico y unos subordinados que no lo aceptan, aunque al actuar así tengan que enfrentarse con una ley que ampara al que ejerce la autoridad, fue épicamente mostrado por Serguéi M. Eisenstein en esa reconstrucción histórica de la fracasada revolución rusa de 1905 que es el *Acorazado Potemkin* (1925), entusiasta canto a favor de la lucha de los oprimidos que ha de llevarlos a la victoria; y una década después, tendrá su pálido equivalente hollywoodense en la historia del amotinamiento de la tripulación del navío de guerra inglés *Bounty* contra su tiránico capitán, sucedida en el siglo XVIII, y que abocaría en un famoso juicio que condenó a muerte a los amotinados con causa. Titulada *Rebelión a bordo*, con Charles Laughton y Clark Gable encarnando a los oficiales enfrentados, fue dirigida por Frank Lloyd en 1935 y obtuvo el Oscar al mejor filme. En 1962 Lewis Milestone realizó un aplicado *remake* con Trevor Howard y Marlon Brando en los papeles estelares, y que a pesar de su cuidada puesta en escena no conseguiría superar a su ilustre antecesor.

Entre 1935 y 1937 se filman tres aventuras del astuto abogado defensor Perry Mason, que, si bien no tuvieron gran éxito, serían el punto de partida para la conquista de los radioyentes y los telespectadores en EEUU, contribuyendo a popularizar la temática judicial, como veremos más adelante.

Sí triunfó en Hollywood la inteligente comedia con gran reparto *El asunto del día* de George Stevens (1942). Un protestatario (Cary Grant) es falsamente acusado de causar una muerte por incendio, y entre él y una buena amiga consiguen convencer a un renombrado profesor de Derecho de que le ayude. Cuando se va a celebrar el juicio, irrumpe una airada multitud que intenta tomarse la justicia por su mano y linchar al acusado, y el profesor consigue salvarlo al demostrar su inocencia.

Poco después de acabar la Segunda Guerra Mundial, en Gran Bretaña se rueda *A vida o muerte*, de M. Powell y E. Pressburger (1946), que trata sobre un aviador de la RAF (David Niven) que conserva milagrosamente la vida tras saltar sin paracaídas de su avión en llamas. En el cielo (en blanco y negro) se discute sobre si tiene derecho a recibir otra

oportunidad y seguir viviendo, mostrándose el juicio celestial en un frío y desnudo decorado geométrico, de inmaculado color blanco.

En 1947 fue Alfred Hitchcock quien centraría su interés en una trama judicial. En *El proceso Paradine*, un joven abogado (Gregory Peck) se encarga de la defensa de una bella viuda (Alida Valli) procesada como principal sospechosa del asesinato de su marido, un prestigioso militar británico retirado y ciego. Pese a la evidencia de las pruebas, el defensor se enamora de su cliente, en una tormentosa historia de degradación por amor.

Orson Welles dirige e interpreta al protagonista del desigual filme *La dama de Shanghái* (1948), donde su personaje del aventurero Michael O'Hara, marinero y agitador portuario que había combatido a favor de la República española, es falsamente acusado de asesinato. En una sala abarrotada se desarrolla un irrisorio juicio, donde el prestigioso y corrupto abogado defensor llega a ser convocado como testigo por el vicioso fiscal, actuando como bufón que hace reír hasta al juez. Tras su cínica pantomima, mientras el jurado delibera le dice al inocente acusado: «Este es un caso que me ha gustado perder. Iré a verte a la Casa de la Muerte todos los días; nuestras conversaciones serán muy jugosas. Voy a pedir un retraso en la ejecución y espero que me sea concedido. Quiero que vivas lo más posible antes de desaparecer». Aprovechando un descuido cuando se va a dictar el veredicto, el acusado traga varias pastillas y cuando se lo llevan para reponerse consigue escapar, y al final del filme descubre al inesperado verdadero culpable. Durante la secuencia del juicio, filmada en gran angular con profundidad de campo y composiciones desequilibradas, con abundantes picados, el héroe se muestra atónito, sin comprender cómo ha podido caer víctima de una conspiración, y por qué no se reconoce su inocencia. En clave de comedia, poco después realizaría George Cukor su muy valorada *La costilla de Adán* (1949), que desmitifica la profesión de abogado. Un bonachón fiscal (Spencer Tracy) se encarga de dirigir la acusación «por intento de asesinato» contra una señora casada con un mujeriego. La esposa del fiscal es abogada (Katherine Hepburn) y, ante su consternación, acepta la defensa del caso, consiguiendo la absolución. Una muestra de la brillante confrontación fílmica entre sus refinados personajes se tiene en la disputa donde él dice: «He visto en ti algo que nunca había visto, y que no me gusta, mejor dicho, que

detesto». Pide ella que diga qué es, y sigue él: «Desprecio por la ley. La ley es la ley, sea buena o mala. Si es mala, lo lógico es cambiarla, no desobedecerla y burlarse de ella. Empiezas a burlarte de la ley y acabas por no respetar a nada ni a nadie, ni a mí. No me tienes ningún respeto, ¿verdad?». Ella: «En este momento, no». Él: «¿Quieres contestarme una pregunta? ¿Qué es el matrimonio? Dímelo, anda». Ella: «Dímelo tú». Él: «Está bien, te lo diré. Es un contrato, es la ley. ¿Quieres extralimitarte con ella como lo has hecho con otras leyes? Te has empeñado en defender una causa estúpida y la llevas adelante sin reparar en nada. No te importa lo que esto suponga para mí, ni para ti, ni para nadie. Lo que hayas podido conseguir a favor de los derechos de las mujeres, o como se llame eso, lo ignoro por completo, pero... lo que has logrado totalmente es destruir nuestro matrimonio, nos has dividido en dos mitades». La densidad significativa es alta en este jugoso diálogo ético.

En 1950 se ruedan dos originales aportaciones a esta temática. En Japón, Akira Kurosawa sorprende con su *Rashomon*, donde un juez que nunca se muestra en pantalla instruye un caso de asesinato, tomando declaración a un testigo, al asesino, a la mujer del difunto y ¡a este mismo!, aportando cada uno divergentes relatos sobre el trágico acontecimiento. Cada punto de vista responde a una concepción de las relaciones humanas. Y en Francia, con *Y se hizo justicia*, André Cayatte analiza las vicisitudes por las que pasan los miembros de un jurado al que se confía el examen de un peculiar caso de asesinato, y consigue una aproximación muy técnica al funcionamiento real de la administración de justicia. Este filme obtuvo el León de Oro del Festival de Venecia de aquel año.

3. Género triunfante en Hollywood

A partir de mediados de los años 50 se convierte el tema judicial en estelar en Hollywood, hasta el punto de consolidar un nuevo género: el *courtroom drama* o drama de juzgado, donde se evidencian las posibilidades dramáticas de los tenues medios de prueba que determinan la culpabilidad, así como las deficiencias del sistema judicial, que a menudo dan lugar a errores y parcialidades en los



Doce hombres sin piedad, de Sidney Lumet (1956).

diversos órganos de la administración de justicia, mostrándose con meticulosidad el desarrollo de juicios en espacios escénicos que resultan ser arquetípicos microcosmos sociales.

Tébar propone denominar este género como *melodrama judicial*, una subdivisión de los relatos policíacos, donde importa más la habilidad del abogado que la investigación del detective, y son personajes fundamentales los acusados, que pueden ser inocentes o culpables, y los testigos, representados por actores secundarios que en estos juicios fílmicos tenían ocasión de lucirse, dado que «el espectáculo de la ley es muy teatral, o muy cinematográfico. Por eso hay tantísimas películas judiciales».¹¹

Una conexión relevante será con los programas televisivos. El primer éxito lo obtiene en 1956 *Doce hombres sin piedad*, ópera prima de Sidney Lumet basado en un guion de Reginald Rose, que adaptaba su propia obra realizada para el Estudio 1 de la CBS-TV en 1954 (y que

¹¹ Juan Tébar (1996): «Testigo de cargo», en VVAA, *Abogados de cine*, op. cit., pág. 70.

pudo ser inspirada por el mencionado filme de Cayatte, estrenado en EEUU en 1953): 11 miembros del jurado están de acuerdo en condenar a un acusado, pero el restante (un arquitecto interpretado por Henry Fonda, para quien nadie es culpable mientras no se demuestre lo contrario) se opone y tras arduas polémicas consigue arrastrar la opinión de los demás. Rodada con unidad de acción, de espacio y de tiempo, en una sala con calor agobiante, esta obra coral donde el jurado es el protagonista consigue demostrar que los mecanismos expresivos de la televisión podían funcionar igual en la gran pantalla. Y por su influencia destacaría la serie de tv *Perry Mason*, como se verá más adelante.

Ese mismo año, el exiliado Fritz Lang regresa al tema con *Más allá de la duda*, centrada en un falso culpable creado por las necesidades de una campaña contra la pena de muerte, que resulta ser un verdadero asesino. A los pocos meses se estrena otro filme que haría época: *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*) de Billy Wilder (1957), basado en un relato corto de Agatha Christie pasado al teatro. Sir Wilfrid, acreditado y veterano abogado de Londres (Charles Laughton), acaba de salir del hospital tratado de un ataque al corazón, acepta defender a un joven acusado del asesinato de una madura y acaudalada dama, con la que mantenía relaciones amistosas, y que le ha dejado como heredero. El joven (Tyrone Power) se proclama inocente, pero su única coartada proviene de su enamorada esposa alemana (Marlene Dietrich), propicia a la mentira. El abogado va a ser la única salvación del acusado. Largas sesiones del juicio con lúcido alegato: «La vida de mi cliente está en juego». Por su parte, el acusado exclama en el estrado, con los hechos en contra: «¡Dios, qué espantosa pesadilla!». Wilder empleó el estilo de Hitchcock, diseñando su guion de acuerdo con los estelares actores para interpretarlo, y disfrutó del excelente trabajo del decorador Alexandre Trauner, quien reconstruyó en estudio la sala del Old Bailey y la estación de Waterloo. Aunque Wilder satirizó los personajes originales de este enredo policíaco con trampas e impactante sorpresa final, la propia Christie le escribió que la consideraba como «la primera adaptación correcta» de su obra.¹²

12 *Ibid.*, pág. 69.

Otro filme del mismo año es *Senderos de gloria*, que porta la maestría de Stanley Kubrick, quien lo convierte en un vehemente alegato pacifista durante décadas prohibido en la España franquista y sin exhibirse comercialmente en la Francia democrática. Durante la Primera Guerra Mundial, por motivos de prestigio y ascenso personal, el alto mando francés ordena un ataque suicida contra las trincheras alemanas, y no duda en bombardear a sus propias tropas a fin de impedirles retroceder. El fracaso de la ofensiva lleva la cúpula militar a arrojar la responsabilidad sobre varios soldados que «desobedecieron por cobardía» y llevarlos ante sumario consejo de guerra. A pesar de los esfuerzos de su abogado defensor, el oficial que encabezaba la tropa atacante (Kirk Douglas), serán ajusticiados como escarmiento. En plena Guerra Fría, aquí se aborda la justicia penal militar, oponiendo dos mentalidades: la del liberal y la del autoritario duro, para quien es inobjetable la obediencia a las órdenes, sean cuales sean. El estremecedor resultado se ha convertido en uno de los más impactantes filmes antibelicistas.¹³

Al año siguiente, con *¡Quiero vivir!* (1958), Robert Wise realiza una contundente y emotiva denuncia de la pena de muerte. A partir de un hecho real, el de la ejecución en la cámara de gas de la prostituta Barbara Graham, se recrean los juicios que la condenaron a la última pena, a pesar de la falta de evidencias de cometer el asesinato del que era acusada, «revelando su condición de chivo expiatorio de un sistema penal que precisa de la pública inmolación de ciertas conductas como fundamento de su propia existencia».¹⁴ El papel de víctima de la injusticia penal es encarnado por Susan Hayward con tanta convicción que la hizo merecedora del Oscar a la mejor actriz.

Poco después Otto Preminger realiza *Anatomía de un asesinato* (1959), basado en una novela *best-seller* escrita por un abogado jubilado, y que es un largo drama que se desarrolla en un juzgado de una ciudad mediana. Escandalosa en su momento por ciertas alusiones a la moral y la presencia de unas bragas como pieza de convicción, destacó la interpretación de James Steward como ingenioso e inge-

13 «La justicia militar es a la justicia verdadera, como la música militar a la música verdadera», frase atribuida a Clemenceau, expresada en un *western* de Sergio Corbucci.

14 E. San Miguel, *Abogados de cine*, op. cit. pág. 154.

nuo abogado defensor de un oficial del ejército acusado del asesinato de un camarero supuestamente violador de su coqueta esposa (Lee Remick). Mientras que el fiscal (George C. Scott) considera que los celos fueron el motivo, la legítima defensa es esgrimida por el abogado solterón, quien consigue la absolución de su maligno cliente al tiempo que se enamora de su mujer. El personaje del juez es interpretado por uno auténtico (conocido por su oposición al senador McCarthy), autopresentándose así en la sala de juicios: «Un juez es como cualquier otro juez. La única diferencia está en sus digestiones o en sus inclinaciones a dormirse durante la vista. Yo puedo digerirlo todo y, aunque parezca echar una cabezada de vez en cuando, me despierta enseguida cualquier abogado con una buena cuestión legal». La música extradiegética de jazz a cargo de Duke Ellington aporta la adecuada atmósfera para una asfixiante historia de amor-odio y ambigüedad entre los límites de la verdad procesal y la mentira testimonial.

También en 1959 se rueda el filme que puede ser precedente directo de *El proceso*: se trata de *Impulso criminal* (*Compulsion*) de Richard Fleisher, en el que Welles tuvo una brillante actuación, y que estuvo a punto de dirigirla. El argumento se basa en un hecho real ocurrido en Chicago en 1924, el caso *Leopold-Loebe*: un niño es secuestrado y asesinado por dos adolescentes, brillantes estudiantes universitarios de acomodada posición y extraña relación interpersonal, dominados por un enfermizo complejo de superioridad, que reconocen su autoría. Para defenderlos se acude a Jonathan Wilk (Orson Welles), experimentado abogado opuesto a la pena de muerte («Es más fácil luchar por los pobres que por los ricos»; «La Justicia, ¿quién sabe lo que es? ¿Lo sé yo? ¿Lo sabe el juez?»). Para el fiscal, la locura es «no distinguir entre el Bien y el Mal». En sus memorables intervenciones durante el juicio, Wilk pronuncia frases como las siguientes, de épica resonancia: «¿Hay alguien libre de algún delito en su juventud? La crueldad solo engendra crueldad; señor juez, usted será el único responsable». Con su apasionada defensa de la vida y la denuncia del comportamiento de sus clientes, el abogado defensor, que antepone sus convicciones morales a la técnica jurídica, obtiene clemencia para ellos, que son condenados a cadena perpetua.

En 1960, con el brillante género gozando de amplia estima en el público internacional, se realizan tres nuevos filmes. John Ford, con

El sargento negro, recupera el ambiente de los tribunales, trasladado al de un cuartel de la caballería de EEUU, y por primera vez en la historia del cine convierte en héroe a un negro (Woody Strode, uno de sus habituales actores secundarios). A los 16 años del final de la guerra de Secesión, un sargento negro del ejército federal por acumulación de pruebas circunstanciales es acusado del asesinato del comandante de su regimiento, así como de la violación y muerte de su hija. Su defensa la asume el joven teniente responsable de su captura (Jeffrey Hunter), quien consigue superar los prejuicios racistas y demostrar su inocencia gracias a su habilidad forense, en un contexto de confrontación social y racismo.

En Gran Bretaña, Ken Hughes escribe el guion y realiza *El proceso de Oscar Wilde*, cuando lo acusan de practicar la sodomía, y se centra «en el dramático proceso al que el victorianismo rampante sometió a su más brillante, amada y, por lo tanto, detestada criatura. Adaptación un tanto plúmbea pero muy fiel de uno de los sucesos que mejor han acertado a ilustrar las relaciones del genio con su entorno».¹⁵

En Suecia, el veterano cineasta Alf Sjöberg rueda *El juez (Domaren)*, «denso drama psicológico con fondo de intriga acerca de un juez corrupto, el joven al que este quiere condenar y el periodista dispuesto a defender al inculpado».¹⁶ En un clima de intensa aspe-reza moral, destaca la fotografía de Sven Nykvist y la expresividad de Ingrid Thulin.

Por entonces se convirtió en éxito de taquilla mundial una super-producción histórica que recrea los juicios de Núremberg contra los pocos jerarcas nazis capturados. Con el título de *Vencedores o vencidos* (1961), el productor-director Stanley Kramer reúne a un plantel de estrellas encabezadas por Spencer Tracy como el modesto juez estadounidense que preside el proceso contra criminales de guerra, especialmente un juez acusado de colaboracionista (Burt Lancaster), quien tras el juicio, en privado y horrorizado por lo que se había desvelado, le confiesa: «Aquellos millones de personas... Jamás supuse que iba a llegar a eso, debe creerme». A lo que replica: «Señor Janning, se llegó a eso la primera vez que usted condenó a muerte a un hombre

15 *Ibid.*, pág. 157.

16 C. Aguilar (1997): *Guía del vídeo-cine*, Madrid, Cátedra, pág. 745.

sabiendo que era inocente». Richard Widmarck encarna al implacable fiscal militar, y Maximilliam Schell, al abogado defensor, de gran ardor y rigor. Este histórico juicio en torno a la dialéctica derecho positivo-derecho natural se celebró bajo las presiones de mandos militares y políticos estadounidenses que pedían sentencias benévolas, para contar en la Guerra Fría con el apoyo de unos alemanes divididos sobre su reciente pasado. El filme, que se centra en las sesiones del tribunal, tuvo como guionista a Abby Mann, quien elaboró una versión extensa de su propia obra para la televisión. Tanto él como Schell obtuvieron el Oscar del año. En cuanto a Tracy, se consagró como modelo del «justo juez» cinematográfico.

En 1961, Robert Mulligan rueda *Matar a un ruiseñor*, basada en la novela de Harper Lee: en 1932, en el profundo sur de EEUU, un chico negro es acusado de la violación de una joven blanca, y una masa airada lo intenta linchar. Sin evidencias en su contra, el jurado –todos blancos– lo declara culpable, a pesar del esfuerzo de su abogado defensor (Gregory Peck), y cuando lo trasladan a la prisión intenta escapar y es abatido. Lúcido ataque a la segregación racial, tan cuestionada durante la presidencia de Kennedy, «es sin duda una de las películas que han suscitado más vocaciones por la profesión» de la abogacía.¹⁷ Consiguieron el Oscar tanto Peck como el guionista Horton Foote.

Llegamos ahora a la que se puede considerar la mejor manifestación del impenetrable y omnímodo poder judicial y cumbre de este género filmico, *El proceso* de Orson Welles (1962), adaptación de la torturada novela del mismo título de Franz Kafka (1915). Este filme fue realizado por Welles con absoluta libertad, disfrutando al hacerlo como una fábula en clave de comedia negra que encubría una sátira contra la burocracia, los abogados y los abusos del poder, y que constituirá nuestro objeto de estudio más adelante.

4. Nuevas tendencias

Hasta finales de la década de los años 60 el *drama judicial* buscó explorar nuevas vías temáticas, entre las que se pueden destacar la parodia,

17 E. San Miguel, *Abogados de cine*, op. cit., pág. 159.

que surge en 1965 con la delirante comedia de Richard Quine *Cómo matar a la propia esposa*, que muestra a un dibujante de cómics (Jack Lemon) que se inspira en su vida real, por lo que su reprimida venganza contra la causante del cambio de sus rutinas, que materializa en las viñetas con crudo realismo, lleva a que lo acusen de asesinar a su desaparecida cónyuge italiana. En el juicio, ante la avalancha de indicios contrarios, decide defenderse a sí mismo asumiendo la realización de la fechoría, y consigue que todos los varones presentes (incluyendo juez y jurado) simpaticen con sus sentimientos machistas y lo absuelvan de haber suprimido a su mandona pareja.

En la británica *Un hombre para la eternidad*, dirigida por Fred Zinnemann en 1966, se profundiza en el eterno conflicto entre conciencia individual y razón de Estado (que dos años antes fuese el eje conductor de la también histórica y británica *Beckett* de Peter Glenville), ejemplarizado por el juicio que condenó a muerte a Tomás Moro por oponerse al cambio interesado de la ley y la iglesia por parte del cruel rey Enrique VIII (filme ganador de cinco Oscar, en el que actuó Welles).

La sueca *El rito* (1969), en la que Ingmar Bergman criticó a la censura legal de modo ético-filosófico: tres intérpretes de una obra teatral acusada de obscenidad representan ante el juez sus papeles de tal modo que se convierten en acusadores de un magistrado que carece del dominio del rito artístico capaz de purificar las pasiones.

El broche de oro llegó con varias obras maestras del cine de compromiso político. Por un lado, dos de Constantin Costa-Gavras, que denunciaba en la franco-argelina *Z* (1968) la impunidad que la policía griega concedió a un crimen ultraderechista, sujeto a la investigación judicial de un magistrado íntegro; y con su posterior *La confesión* (1970, franco-italiana) hacía lo mismo respecto a los amañados procesos-espectáculos estalinianos en la gris Checoslovaquia del socialismo real. Por otro lado, Giuliano Montaldo reconstruyó con sobria verosimilitud en *Sacco y Vanzetti* (1971) el crimen de Estado cometido en 1927 en EEUU contra los dos trabajadores inmigrantes italianos, que por su militancia anarquista fueron ajusticiados, achacándoles la no demostrada responsabilidad de un robo con víctimas mortales.

En 1979, la taquillera *Kramer contra Kramer* de Robert Benton saca a escena el desdichado conflicto entre parejas divorciadas por gozar

de la custodia de los hijos. La psicológicamente cruenta batalla legal entre el adicto al trabajo encarnado por Dustin Hoffman y su ex esposa (Meryl Streep) fue premiada con cinco Oscar.

Aparentemente agotado el género, hasta mediados de los años 80 prácticamente no volvería a ser reflejado en filmes de calidad, de carácter abiertamente progresista, contando las nuevas historias con un amplio repertorio de mujeres en papeles protagonistas, e introduciendo la abierta defensa de la homosexualidad.

He aquí una selección de recientes filmes:¹⁸

- *Stammheim, el proceso* (Reinhardt Hauff, 1986)
- *La sombra del testigo* (Ridley Scott, 1987)
- *Un asunto de mujeres* (Claude Chabrol, 1988)
- *Acusados* (Jonathan Kaplan, 1988)
- *La caja de música* (Constantin Costa-Gavras, 1989)
- *El misterio Von Bulow* (Barbet Schroeder, 1990)
- *Testigo accidental* (Peter Hyams, 1990)
- *Presunto inocente* (Alan J. Pakula, 1990)
- *JFK: caso abierto* (Oliver Stone, 1991)
- *Algunos hombres buenos* (Rob Reiner, 1992)
- *El informe Pelicano* (Alan J. Pakula, 1993)
- *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993)
- *El cliente* (Joel Schumacher, 1994)
- *El escándalo Larry Flint* (Milos Forman, 1996)
- *Coacción a un jurado* (Brian Gibson, 1996)
- *Tiempo de matar* (Joel Schumacher, 1996)
- *Legítima defensa* (Francis Ford Coppola, 1997)
- *El caso Winslow* (David Mamet, 1999)
- *El jurado* (Gary Fleder, 2003)
- *El Núremberg argentino* (Miguel Rodríguez Arias, 2004).
- *El lector* (Stephen Daldry, 2008)
- *The People vs. George Lucas* (documental de Alexandre O. Philippe, 2010).

¹⁸ Ampliamos la recopilación de J. L. Sánchez Noriega (2004): *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra, págs. 294-297.

En lo que respecta a España, resulta asombrosa la escasez de filmes para incluir dentro de este género. Se podrían considerar como emparentadas esas dos comedias, entre costumbristas y neorrealistas, donde Fernando Fernán-Gómez se dirige a sí mismo interpretando a un abogado novel: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959).

Luego, y más conectadas, tendríamos:

- *Proceso de conciencia* (Agustín Navarro, 1964)
- *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969)
- *Pena de muerte* (Jorge Grau, 1973)
- *Mi hija Hildegard* (F. Fernán-Gómez, 1977)
- *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979)
- *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980)
- *De niños* (Joaquín Jordá, 2004)

Como colofón, en 2004 los quioscos españoles vendieron la colección de DVD titulada «El mejor cine de juicios», iniciada con *En el nombre del padre* (Jim Sheridan, 1994) y *Las dos caras de la verdad* (Gregory Hoblit, 1996).

5. Modelos televisivos

Merece la pena profundizar en uno de los abogados posiblemente más conocidos en el mundo, y, por lo tanto, con mayor influencia en el género fílmico de drama judicial: se trata del personaje de ficción Perry Mason, héroe estadounidense de la justicia que casi siempre conseguía la exculpación de sus aparentemente culpables clientes. Su creador fue Erle Stanley Gardner, exitoso abogado que en sus ratos libres escribía relatos sacados de su experiencia profesional. Su primer libro protagonizado por Mason se publicó en 1933 (le seguirían otros 81), y enseguida se interesaron los estudios de Hollywood por adaptar estos conflictos procesales, al filmarlos en 1935, 1936 y 1937, aunque sin atraer al público. En plena Segunda Guerra Mundial, se convierten en serial radiofónico, que se llegó a emitir todos los días laborables, llegándose a escribir 3200 guiones entre 1943 y 1955. Entre medias, también se traslada a las tiras cómicas (1950-1952).

Cuando la televisión inicia su conquista mediática, el propio novelista se convierte en productor de un programa basado en las aventuras judiciales del abogado Mason, quien usualmente consigue la confesión de los verdaderos culpables de los asesinatos, y derrota al fiscal de distrito que ejerce como villano. En 1957, la cadena CBS comienza a emitir el programa en hora de máxima audiencia: sábados entre las siete y media y las ocho y media de la tarde, y pronto se convierte en tal éxito que rentabiliza el elevado coste (100 000 dólares) de los episodios en los que intervenían de media 14 actores. Durante nueve temporadas se convirtió en uno de los más populares programas de tv, no solo en EEUU, sino en muchos países. A lo largo de su larga trayectoria, 50 actores y dos actrices interpretaron a los jueces, mientras que Raymond Burr se mantuvo en el papel de Mason, y apenas aparecían jurados (para ahorrar costes, resolviéndose los casos en la fase procesal previa al juicio en sí). De los 271 episodios grabados, salvo en tres, siempre consiguió demostrar la inocencia de su defendido. Abandonada la filmación de la serie en 1967, fueron las cadenas locales de tv las que se encargaron de reemitir los ya clásicos programas filmados en blanco y negro. Al no encontrar adecuado reemplazo, la misma CBS retomó la serie con otros actores en 1972, pero *The New Perry Mason Show* constituyó tal fracaso que no permaneció en antena ni una temporada íntegra.

Una nostálgica recuperación tuvo lugar en 2002, cuando la cadena de tv por satélite Hallmark Channel comenzó su redifusión, lo que sigue haciendo. También están a la venta 13 DVD con los episodios, y existen activos grupos de aficionados-seguidores de esta serie, a la que rinden una especie de culto en Internet, en una web especializada.¹⁹

Entretanto, de 1984 a 1992 triunfó en las pequeñas pantallas de EEUU la serie *Juzgado de guardia*, en clave de comedia sobre las vicisitudes de un excéntrico joven juez al que toca presidir guardias nocturnas en Manhattan.

Influida por ella, aunque mostrando en tono realista el panorama delictivo del Madrid del momento, la teleserie española *Turno de oficio* tuvo gran audiencia en TVE2 entre 1986 y 1987, y obtuvo el TP de Oro a la mejor serie de 1987. Dirigida por Antonio Mercero, popularizó

a los actores que interpretaban a los tres miembros del despacho de abogados dedicados a la defensa gratuita (Juan Echanove, Juan Luis Galiardo y Carme Elías).

6. Consideraciones finales

Para terminar, se pueden formar varios grupos de filmes de juicios con una clara línea progresista: los de consejos marciales, los de conflicto racial, los contrarios a la pena de muerte y las recreaciones de históricos errores judiciales, en gran parte contra rebeldes al poder.

Centrándonos en el cine de Hollywood, amalgama dos de las más prósperas industrias estadounidenses, la del cine y la legal (no en balde tienen lugar unos veinte millones de pleitos anuales, con el coste que se puede suponer), y refleja personajes de fiscales y abogados defensores –y algunos jueces– que resultan corruptos. Sin embargo, los miembros del jurado, a veces crédulos, se suelen mostrar como honestos, y gracias a ellos, «microcosmos muy representativo de la masa popular, la justicia no será jamás totalmente un escarnio, igual que sucede con los medios de comunicación y toda forma de gobierno», según Cieutat, quien añade que los *filmes de pretorio* «a veces hacen dudar sobre el éxito de la empresa, pero jamás en cuanto al funcionamiento del aparato judicial en sí mismo. El pueblo, mediante los jurados, se muestra, pues, garante de la eficacia de esta institución». Y dichos filmes «por su representatividad tanto documental como ideológica, por su fuerza dramática, han ido consiguiendo ser tratados en Hollywood como un género diferenciado [y] así el público americano, que encuentra en ellos la apología de su sistema judicial, ve también tratada la equidad garantizada para cada uno; [así se] garantiza el orden social a través de la justicia [que se convierte en] la base misma del sueño americano».²⁰ En esta línea, San Miguel ya había expresado que «el abogado, el jurado o el juez son verdaderos héroes cotidianos: si se quiere, héroes cívicos según la acepción americana»; son filmes que muestran la impla-

20 M. Cieutat (2002): «Les films de prétoire: un genre hollywoodien à part entière?», *CinemAction* 105, págs. 144-151.

cable maquinaria judicial y «ofrecen y lideran valores, que pretenden transmitir integridad, decencia y sinceridad», y que al mismo tiempo que cine de calidad, este cine jurídico es eminentemente didáctico.²¹ Podemos añadir que representa un modelo ideológico conformista: en el fondo, ya que siempre triunfará la justicia, no hay que preocuparse.

Según Sipièrre, la importancia narrativa de la justicia se afirma de entrada por el lugar que ocupa en el desarrollo de la mayoría de los filmes: sea al comienzo, a la mitad o, más a menudo, siendo el punto culminante y desenlace del filme. La justicia aporta un tiempo fuerte a los filmes, pero también está presente en segundo plano en buen número de relatos. Y «no se limita a su ejercicio en los tribunales, porque está en el núcleo de una temática muy general del bien y del mal, de la culpa y el perdón». Al analizar nueve filmes de Hitchcock en los que se muestran escenas de tribunal, encuentra que en total rondan las dos horas, desde los 38 minutos de *El proceso Paradine* a un minuto en *Encadenados*. Discrepa de la idea de Rafter de que «casi todos los filmes de tribunales se concentran en un único tema, la dificultad de la justicia para ser justa», y señala que en Hitchcock no es el tema principal, sino «un punto de partida para reencontrar sus preocupaciones habituales, el *material* para una variación más».²²

Terminemos con la opinión de Sipièrre de que la atracción del cine por los dispositivos judiciales se debe a que un proceso es a la vez un relato de reglas sutiles y un espectáculo. Estamos tan familiarizados con el ritual de los procesos, que estos resultan fácil trama narrativa con adecuación genérica, fácilmente adaptable a los medios audiovisuales, que dramatizan plásticamente las normalmente sosas y reiterativas sesiones judiciales.

Con el triunfo de la telerrealidad, se alcanzó una nueva cota al retransmitir en directo juicios reales. Esta espectacularización de los auténticos procesos judiciales, inaugurada en 1994 en EEUU con el juicio a Lorena Bobbit, la castradora del marido (en España se emitió en diferido, con gran audiencia); y seguida por el del deportista O. J.

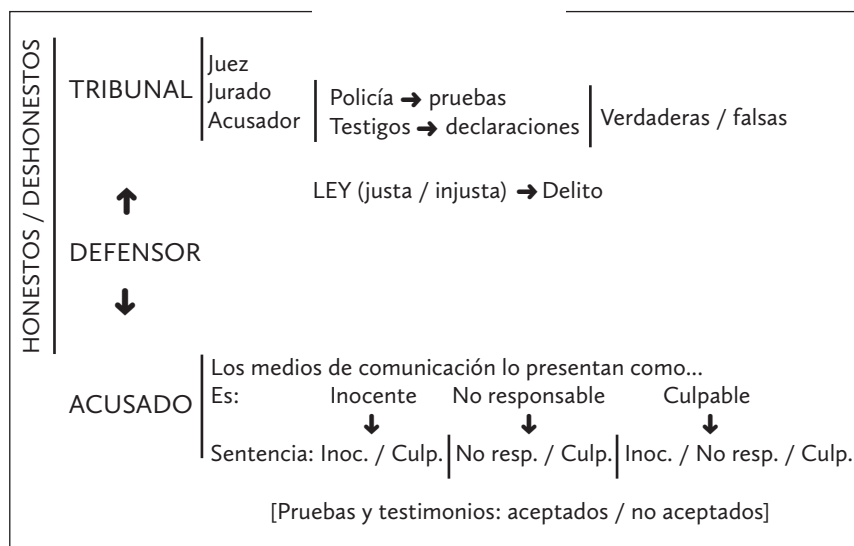
21 E. San Miguel, *Abogados de cine*, op. cit., págs. 140-141.

22 D. Sipièrre (2002): «Alfred Hitchcock: procès et procédés», *CinemAction* 105, págs. 157-164.

Simpson (también absuelto de un doble crimen por celos), culminó con el canal temático Court tv dedicado a la emisión en directo de juicios, lo que se ha extendido por otros países, así como el uso banal de los detectores de mentiras en los *reality shows*.

Por otro lado, los aconteceres judiciales son materia básica de los informativos televisivos; y en los programas de telebasura los seudoperiodistas se erigen en implacables acusadores y jueces, que se saltan la presunción de inocencia con tramposos argumentos, con el consiguiente aplauso de una crédula audiencia.

A partir de la filmografía recorrida, podemos concluir con un esquema de las variantes situacionales que se representan en el cine de juicios o judicial, y que creemos que se puede extender al funcionamiento de la justicia en general:





¿Sigue teniendo sentido la crítica social de *El proceso* 50 años después?

3. Proceso de *los procesos*

Ha llegado la hora de abrir una de las puertas del poder, la judicial, que da acceso a los *tribunales* y sus *procesos judiciales*. Para ello, el objeto de estudio serán dos de sus más simbólicas representaciones literarias y cinematográficas, buscando saber cuál es la justicia reflejada.

Así, nos centraremos en el filme *El proceso*, realizado por Orson Welles en 1962, y la novela homónima sobre la que se basó, escrita por Franz Kafka entre 1914 y 1915. Sobre ambas obras se procederá a una lectura que desentrañe las *manifestaciones del poder* presentes en ambos relatos sobre la trágica historia del ficticio Josef K.

El motivo para elegir estas obras ha sido su relevancia como sugerentes creaciones culturales de la modernidad, gozando sus autores del privilegio de ser comunicadores universales. Por un lado, Kafka es una de las principales referencias populares a muchas obsesiones del siglo xx: la burocracia, el maquinismo desquiciante, los laberintos legales, el universo concentracionario, la indefensión y la impotencia; así, el término *kafkiano* ha sido incorporado a nuestra cultura como sinónimo de *lo absurdo-siniestro*. Por otro lado, Welles está considerado «el mejor director de cine de la Historia» (tal como volvía a reflejar la edición de 2002 de la célebre encuesta de la revista *Sight and Sound* a críticos y cineastas), y el calificativo de *wellesiano* se aplica a desmesurados filmes barrocos de mágica belleza visual y densidad dramática. Además, ambas obras ya se consideran parte de los *clásicos*, esos textos que, «desde la óptica de su tiempo, le permiten al lector comprender su propio mundo».²³

23 Sealtiel Alatríste, *Hoja por hoja* 96 (mayo de 2005). hojaporhoja.com.mx. Consultado el 28-6-2005.

Debido a su negativa a publicar sus novelas, que dejaba inconclusas, hasta mucho después de su muerte no se conoció la gran producción literaria de Kafka. Jacques Demeure recuerda que cuando se le descubrió en Francia, tras la liberación del nazismo,²⁴ los comunistas lo consideraban decadente y, «si a usted le gusta, es un degenerado».²⁵ De hecho, prohibido por los soviéticos, hasta en su natal Checoslovaquia fue marginado.²⁶ Entre los especialistas en literatura contemporánea es casi unánime considerar que *El proceso* es la culminación del arte narrativo de Kafka y una de las máximas expresiones novelísticas del siglo xx. Sobre esta producción material, los especialistas se contradicen, aunque muchos le encuentran afinidades con el expresionismo. También se señala que prefigura al existencialismo, en esa renuncia del narrador a identificarse con los personajes.²⁷ Pero su sentido es enigmático, ya que, como diría Sartre, «el universo de Kafka es a la vez fantástico y rigurosamente verdadero».²⁸ Lo que le aporta esa *inquietante extrañeza* con la que Freud se refería a la angustia con la que se percibe una realidad que, por algún motivo, deja de ser familiarmente cotidiana.²⁹

Acerca de las relaciones de Kafka con el cine, antes de escribir esta novela eran muy débiles, como él mismo comenta con humor en sus cartas: «Rara vez voy al cinematógrafo [...]. Mi necesidad de diversión se sacia con los carteles».³⁰ Meses después se autodescribe

24 De estar vivo, es muy probable que Kafka hubiera sido enviado a un campo de concentración, como ocurrió con su familia. En el museo de Auschwitz se conserva una maleta con «KAFKA» escrito con tiza.

25 *Positif* 50-51-52 (marzo de 1963), pág. 90.

26 El primer congreso checo sobre su obra se realizó en Liblice en 1963. En 1969 no se la veía en librerías.

27 Sin sicologismo. Juan J. del Solar, *Historia Universal de la Literatura*, Barcelona, Orbis, t. V, págs. III-III9.

28 Jean-Paul Sartre (1947): «Aminadab», en *Situations I*, París, Gallimard, pág. 139. Sartre reconoció la influencia que ejerció sobre él.

29 «Das Unheimlich», en Sigmund Freud (1985): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Folio.

30 Franz Kafka (1977): *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo*, Madrid, Alianza, 13-3-1913. A partir de ahora las denominaremos simplemente como Carta a Felice, con su fecha.

«temblando de arriba abajo, como la luz hacía temblar la pantalla en los primeros días de la cinematografía».³¹

Una declaración de principios sobre su relación con este nuevo medio de comunicación la ofreció a su amigo Janouch, quien le había preguntado si le gustaba el cine: «No lo tolero, sin ninguna duda porque soy demasiado visual. Soy de esas personas en las que prima la vista. El cine le impide a la visión manifestarse de forma espontánea. La rapidez del movimiento, la sustitución brusca de las imágenes y todo eso, además, sin etapas de descanso, sin verdaderos tiempos muertos, impone una visión incoherente. Los ojos dejan de ser los que perciben las imágenes y son las imágenes las que pervierten la vista. En definitiva, lo que hacen es asfixiar la conciencia... ¡Cine de los ciegos!, todos los cines deberían llamarse así. Esas cintas con sus sobresaltos tienen un único efecto: el de distorsionar el mundo real».³² Sin embargo, se convirtió en apasionado espectador, a quien le gustaba mucho Chaplin, y lloró con las desventuras del filme *Lolotte* (*Diario*, 20-II-1913).

En cuanto a ese genio del cine que fue Orson Welles, realizó en plan de fábula una personalísima versión de la novela; y como aprecia Robert Benayoun sobre algunos de sus anteriores filmes (*Mr. Arkadin*, *Sed de mal*, *La dama de Shanghái*), «él ya portaba dentro a Kafka: por lo tanto, era capaz de trascenderlo» (*Positif*, mayo de 1963). Como ilustrativo ejemplo se puede recordar el final de *Sed de mal* (1958), donde sus personajes atraviesan un desolado paisaje de torres perforadoras de petróleo, en una escena nocturna tan de pesadilla como las concebidas por Kafka en su frenético insomnio.

Al señor K. se le considera «el último sujeto en buscar la verdad contra la sociedad administrada y las mentiras del estado

31 Carta a Felice de 10-1912 y enviada el 18-5-1913. A veces representó en casa ante sus hermanas *gags* de películas mudas.

32 Michel Cournot, *Clarín*, mayo de 1992, cit. por Héctor J. Freire en su artículo de *Topia* 56 (agosto de 2009), titulado «Kafka va al cine», como también se titula el reciente estudio del director de teatro, crítico de cine y actor alemán Hanns Zischler (2008, Barcelona, Minúscula). Para Freire, Kafka nunca es dialéctico ni trágico (en el sentido griego), sino paradójico: «En sistemas totalitarios, el poder hace que no nos despertemos de la pesadilla, sino a la pesadilla». Y allí «conocer es morir», según deduce de la novela *El proceso*.

integral».³³ Una curiosa asimilación actual del personaje K. por los países deudores y pobres de América Latina la efectúa quien fuera vicepresidente de la Nicaragua sandinista, Sergio Ramírez: «No hay salida, las reglas serán cada vez más duras y menos comprensibles; los burócratas de los tribunales monetarios, cada vez más sordos, dispuestos a las respuestas mecánicas, al eterno no sin compasión. Kafka fue sabio en las ciencias de las burocracias ciegas e interminables [y tras años de trámites, darse cuenta de que] se atienden solamente los casos sin solución. Por eso alguien alguna vez decía que Kafka en América Latina no sería sino un escritor costumbrista».³⁴

Por otro lado, como el mismo Welles reconoció sobre su obra, en ella ha sido una constante «la lucha por la dignidad».³⁵ Como también la reiterada e incisiva denuncia de posicionamientos vitales en busca del máximo poder (como sus personajes de Kane, Macbeth, Arkadin y el capitán Quinlan).³⁶ No asombrará, pues, la confluencia de ambos autores en contar críticamente la misma metáfora social sobre la corrupción del sistema judicial, con las armas expresivas propias de cada uno, y situando los hechos en su mundo personal.

Preguntado Welles si había reorganizado el texto de Kafka, respondió: «¡Claro que sí!, cada filme es una obra original, nunca debería ser la ilustración de un libro. El cineasta está inmerso en un arte que es totalmente distinto a la literatura y el teatro. No solo tiene el derecho, sino la obligación de mostrar la obra algo distinta a la que quería el autor [...]. Hice el filme como si fuese un sueño, como alguno de los sueños que he tenido, y en ellos me muevo de un lugar arquitectónico a otro, sin dificultad. Es complicado hacerlo con la cámara, y que se

33 Youssef Ishaghpour (1986), en el libro-homenaje *Orson Welles* (A. Bergala y J. Narboni, eds.), París, Cahiers du Cinéma/L'Étoile, pág. 144.

34 *El País*, 10-3-2003.

35 Entrevista hecha en 1964, reproducida en el libro-homenaje citado en la nota 33, pág. 35 (n. 11).

36 A ninguno de ellos le repugna beneficiarse del engaño. Kane es un neurótico amo de la prensa; Macbeth, un ambicioso de la realeza, y Arkadin, un tenebroso financiero, mientras que Quinlan es el amoral policía de *Sed de mal*, al que su agudo instinto le señala quién es el culpable, y amaña pruebas falsas para incriminarlo. Todos ellos, encarnados por el propio Welles, en escéptica y ácida parodia.

crea que seguimos en el mismo filme, pero en el cine hay una larga tradición de trampas así. Se trata del *misterio del cine*, capaz de permitirnos conseguir un efecto de claustrofobia al colocar en el *set* más gente de la que cabe». Luego, con rotundidad proclamó que «toda obra de arte es una declaración política».³⁷ Y de hecho, en el guion que hubiera filmado de disponer de presupuesto se acentúa su lectura política del carácter opresivo de la organización que rige la sociedad en Kafka. Así, mostraría los círculos del infierno que debía atravesar K.: cuevas fétidas, máquinas que rugen, tragaperras, pantallas de televisión y el gran cerebro electrónico ¿capaz? de impartir justicia. Y tanto el tiempo indefinido como el espacio rebosante de obstáculos que plasma la novela se convertirían en laberíntica pesadilla; la penumbra lunar, en claroscuro expresionista, y se mantendría su dosis de humor absurdo.

A los tres ciclos de filmes de Orson Welles establecidos por Bazin –realismo social (*Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento*), adaptaciones de Shakespeare y diversiones éticas (*La dama de Shanghái*, *Mr. Arkadin*)–, se sumaría el de sátira del aparato policial y judicial (*Sed de mal*, *El proceso*).³⁸ Todas ellas son amargas reflexiones sobre el abuso de poder.

Mediante un estudio pluridisciplinar trataremos de aportar una nueva lectura de ambas creaciones, buscando los paralelismos entre las posiciones vitales y éticas de ambos artistas, y su expresión en textos densos y descriptivos, que pueden seguir ofreciendo una lúcida y pesimista visión sobre las relaciones entre el individuo común y los inalcanzables órganos detentadores del poder.

I. Planteamiento

Para emprender un proceso al doble *El proceso*, puede ser útil comenzar por situar *el lugar de los hechos*, o sea, el contexto histórico de las creaciones.

37 En un coloquio en la Universidad del Sur de California, filmado el 14-11-1981.

38 Michel Estéve, en *Études cinématographiques* 24-25 (2º trim. de 1963): introducción. Sus posteriores filmes también se pueden ubicar en dichos grupos.

En 1914, la compartida ambición de los imperios por su expansión territorial, financiera y comercial llevó al militarismo y a uniones patrióticas –incluso de los obreros de la Segunda Internacional con sus oligarquías– que abocaron en feroces enfrentamientos en los campos de batalla de medio mundo. Especialmente, la culta Centroeuropa fue pasto del desastre.

En 1962, la *guerra fría* conducía a las carreras espacial –el astronauta ruso Nikoláiev dio 64 vueltas a la tierra, mientras que Glenn inauguró las salidas tripuladas en EEUU– y armamentista –el gasto en armas supera los 330 000 millones de dólares–, con el desarrollo de superbombas nucleares que se prueban en el Pacífico y los mares surcados sin cesar por submarinos con misiles atómicos.

En EEUU, a nivel interno se agravó el problema racial con desórdenes provocados por la oposición de los gobernadores de los Estados del Sur a las sentencias antisegregacionistas del Tribunal Supremo Federal; a nivel internacional se enviaron 10 000 consejeros militares a Vietnam del Sur, y tras la crisis del Congo, a fines de octubre se produjo la *crisis de los misiles* en Cuba, tenso pulso entre las dos superpotencias nucleares por dirimir su supremacía, al borde de la declaración bélica.³⁹

Tras el 11-S de 2001, los dirigentes del imperio estadounidense lanzaron su *guerra mundial contra el terrorismo*, relacionada con el auge del integrista islámico (que abastece el expansionismo del fiel aliado israelí) y con el petróleo, el gas y el comercio del opio y la heroína como telón de fondo. Enormes gastos se destinan a los complejos armamentísticos, invocando una nueva *cruzada* o Alianza del Bien contra el Eje del Mal. Según dijo el presidente George W. Bush,⁴⁰

39 Otro filme inspirado en esta crisis es la lúcida comedia antimilitarista *Dr. Strangelove*, de S. Kubrick.

40 Es notable cuántos de la primera generación del *baby boom*, que teníamos 15 años en 1962, llegaron al poder político: al propio Bush jr. se le unen Clinton, Lula, el primer ministro japonés Hatoyama y el francés Fabius; y en España, Borrell, Griñán, Álvarez Cascos. En cuanto a otros *poderes*: Trump, Spielberg, Oliver Stone, Lynch, Waters, Stallone, Billy Preston, Liza Minnelli, Elton John, Bowie, Neil Young, Patti Smith, Cher, Faithful, Florentino Pérez, el papa Clemente de Troya Rocío Jurado, Silvio Rodríguez y Johan Cruyff. Hoy, en 2013, Welles hubiera sido un anciano de 98 años, del que volvemos a visionar su fábula fílmica hecha a los 47, sobre una fábula

«el enemigo tiene sed del poder absoluto». En 2013, con la crisis tras el estallido de las burbujas inmobiliaria y de las hipotecas-basura, la irreversible descolocación industrial y el desempleo galopante; en plena *dictadura del sistema financiero del neocapitalismo global*, que socialmente se percibe como inexplicable e incontrolable, será cuando procedamos a nuestra lectura de dichas obras.

En la esfera general, se pueden formular estas preguntas: ¿Mantienen la novela y el filme *El proceso* la misma actitud crítica respecto a la organización social que detenta el poder? Y, hoy día, ¿seguirán teniendo validez?

Para responder, desde una perspectiva multidisciplinar se aplicarán diversas metodologías analíticas para comparar una obra o texto audiovisual y otro literario, inmersos en sus correspondientes redes vitales y culturales, a fin de proceder a una lectura significativa y entrelazada de ambos.

Al equiparar la obra cinematográfica con un *texto filmico*, la herramienta operativa serán los *análisis filmicos*, como confluencia teórico-práctica de

- Antropología visual, aportando que «la representación no es un espejo de la realidad», ya que la significación de los mensajes icónicos está culturalmente determinada, son «dispositivos codificados» que al leerlos como *textos* (con ayuda de la lingüística estructural) para su interpretación dependen de los contextos, tanto el de su construcción como el de la recepción; y su interés por desvelar las «políticas de la representación» dominantes.

- Ciencias de los símbolos, como semiótica, iconología y psicoanálisis.

- Otras ciencias sociales, como la sociología y la historia, especialmente en sus vertientes biográfica y cinematográfica.

Se procederá, pues, a un análisis amplio que tenga en cuenta las relaciones entre textos, contextos e intertextos (grupo de obras relacionadas).

literaria que también tendría casi un siglo: ante nosotros, pues, *el viejo cuento del abuelo*.

2. Antecedentes

En lo que respecta a la metodología específica a utilizar para este análisis fílmico, se seguirán las aportaciones del precursor Bellour (1969), del semiótico Metz (1974) y de la sociología histórica –Ferro (1977) y Sorlin (1985). En lo que toca a los instrumentos analíticos, Aumont y Marie (1990) aportan una útil vía abierta a los fenómenos externos al propio filme, reformulada por Stam: «El análisis del filme es una práctica abierta y marcada por lo histórico [...], un género de escritura sobre cine abierto a distintas influencias; coordenadas de pensamiento; esquemas; principios de pertinencia, tanto cinematográficos como extracinematográficos».⁴¹ Entre los autores españoles se tienen en cuenta a Gubern y Prat (1979), González Requena (1995) y Zunzunegui (1996).

De los filmes de Welles, se han estudiado muchos fragmentos, sobre todo de su alabado *Ciudadano Kane*, siendo el más ambicioso el de Stephen Heath (1981) respecto a un filme entero: *Sed de mal*. También es interesante el estudio de Hapgood (1987) sobre la adaptación de varios textos de Shakespeare que Welles efectuó en *Campanadas a medianoche*, poco después de *El proceso*.

Respecto a análisis de filmes basados en obras de Kafka, en Internet he encontrado referencia a un estudio semiótico sobre un aspecto de *El proceso*, hecho por el italiano Mauro Nervi, «Le porti comunicanti. Simbolo e struttura nel primo capitolo del Precesso», donde estudia las significativas entradas y salidas de escena de los personajes, pero no he podido consultarlo.

Sí lo hice con el documento de trabajo sobre un tema de un programa de literatura que alberga la web del Ministerio de Juventud, Educación e Investigación de Francia, elaborado por un grupo de profesores e inspectores pedagógicos. Allí presentan la comparación de las dos versiones de *El proceso* como ejemplo de estudio de las

41 Robert Stam (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, pág. 226. Un precedente de investigación en esta línea es el que realicé en 2001 sobre el documental surreanarcomunista *Las Hurdes* o *Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel: «*Las Hurdes* desde la antropología visual», en A. Castro (ed.), *Obsesion ES Buñuel*, Madrid, 8 y 1/2, págs. 264-309. Se efectúa la comparación entre la tesis doctoral de base y su conversión en filme. Versión digital ampliada, accesible en <http://eprints.ucm.es/14481/>

relaciones entre literatura y cine, «interrogando las modalidades de la transposición realizada». A partir del estudio filmico «de los elementos de la poética y la estética de Welles, [analizan] el texto de Kafka como es habitual, considerando, por ejemplo, el personaje, el espacio –laberíntico y con trampas–, lo simbólico y la aparición de lo incomprensible», con el objetivo de aportar «sugerencias y pistas». Sobre ambas obras, parten de la opinión de Malraux que «su interés no se reduce a *la parte del relato*». Y tratarán de dibujar un itinerario –de lectura e interpretación– entre los laberintos imaginarios de Kafka y su recreación por Welles, que están seguros que ha de «apasionar a los alumnos y sus guías». ⁴²

3. Vidas y obras

Otra línea de trabajo será vincular ambas obras con las vicisitudes vitales de sus respectivos autores, o sea, incluir *lo biográfico* en el análisis de sus textos de ficción, que en este caso reflejan mucho de sus personalidades.

Respecto al cine, desde la renovación de la posguerra se fue apoderando lo biográfico de muchos de los temas, como recuerda Vanoye: «Fueron los autores europeos quienes reivindicaron la posibilidad de escribir directamente una historia-tema, un guion en el cual la historia y el tema ya no se distinguen porque son consustanciales. Nótese que esta posición corre pareja a menudo con una inspiración de tipo personal, casi autobiográfica, y/o un declarado compromiso sociopolítico o estético. Piensen en Rosellini y Renoir –los *jefes*–; en Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni, Truffaut, Godard, Eustache, Fassbinder, Wenders... La elaboración del guion y del filme se parece más a un encuentro entre temáticas personales, estados emotivos y elementos narrativos (originales o tomados de la literatura y del cine) que a un trabajo deliberado de composición referido a unas normas». ⁴³

42 En *Le Procès de Kafka à Welles*, www.educscol.education.fr/prog (consultado el 1-6-2005).

43 Francis Vanoye (1996): *Guiones modelo y modelos de guion* (1991), Barcelona, Paidós, págs. 26-27.

Ya el gran Federico Fellini, declaró envidiar a Stanley Kubrick: «Puede contar las historias que quiera sin por ello dejar de contarse a sí mismo. Yo, por el contrario, estoy condenado a una suerte de eterna autobiografía».⁴⁴

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la reflexividad autobiográfica sobre la vida y el arte se ha hecho casi indispensable para las obras-ensayo de hoy,⁴⁵ y que en nuestros dos autores abundan los elementos autobiográficos en sus obras, por lo que se facilitará el énfasis en lo que de circunstancias vitales tienen ambos textos, buscando lo que Barthes denomina *resonancias*.

Confirman la actitud reflexiva de los dos autores la afirmación de Kafka –«Yo no escribo nada que carezca por completo de relación conmigo»–⁴⁶ y la de Welles «[*El proceso* era] el filme más autobiográfico que jamás hice; el único que verdaderamente está cerca de mí».⁴⁷

Para reforzar lo que respecta a la obra de Welles en su conjunto, hay que tener en cuenta lo que dice un crítico y cineasta que lo estudió a fondo, Truffaut –«Como la de Chaplin, la obra de Orson Welles es subterráneamente autobiográfica, y gira igualmente en torno del tema mayor de la creación artística, la búsqueda de la identidad»–,⁴⁸ así como su característica forma de filmar, que como él mismo declaró se basaba en «una búsqueda física [...]. Preparo un filme, pero jamás tengo la intención de hacer *ese* filme, sino improvisar a partir de lo previsto».⁴⁹ «He desarrollado una forma de trabajo, que es llegar al *set* antes de decidir dónde colocar la cámara y los actores. Primero

44 Según contó el director Gianni Amelio en el número de homenaje póstumo de *Cahiers du Cinéma* a Kubrick, citado por Vicente Molina Foix, *El País Semanal*, 6-3-2005.

45 Youssef Ishaghpour (1986): *Orson Welles*, Cahiers du Cinéma, París, L'Étoile, pág. 144. Esta tendencia ha llegado a convertirse en el siglo XXI en especie de moda intelectual, para Zunzunegui exagerada.

46 Carta a Felice del 21-2-1913.

47 En el libro de entrevistas con Peter Bogdanovich, y firmado por ambos (1994): *Ciudadano Welles* (1992), Barcelona, Grijalbo, pág. 310.

48 En *Orson Welles*, Cahiers du Cinéma, *op. cit.*, pág. 17.

49 Primera entrevista, hecha en 1964, reproducida en el libro-homenaje citado en la nota anterior, pág. 36.

los coloco, luego ilumino el decorado, y estoy reescribiendo el guion todo el tiempo en el *set*». ⁵⁰

Así pues, su método de adaptar, que torsiona el texto de base e improvisa, dejaba amplio campo libre a que aflorasen espontáneamente sus fantasmas personales, que podían no ser autorreconocidos.

En lo que se refiere a las *pruebas* documentales, relativo a Kafka se extrajeron de su obra literaria anterior y un poco posterior a su creación de la novela. La documentación disponible consiste en sus minuciosos *Diarios*, su dilatada correspondencia y sus relatos cortos: en conjunto rondan las dos mil páginas, material abundante, pues, que se ha entrecruzado.

Respecto a Welles, se consultaron sus escritos, numerosas entrevistas y todos sus filmes terminados, así como fragmentos de algunos inconclusos. Se analizaron el guion literario y el *découpage* o despiece del filme montado.

En ambos autores, se complementó la búsqueda de información con la lectura de biografías (especialmente las de Brod y Wagenbach para Kafka; Leaming, Bogdanovich y Higham para Welles), estudios de especialistas y críticas sobre sus obras, tanto de su época como actuales.

En lo que toca al filme, se destacará su recepción crítica al estrenarse.

50 En el coloquio mantenido en la Universidad del Sur de California el 14-11-1981.



Plano del centro de Praga, ciudad donde nació Kafka en 1883 y donde transcurrió la mayor parte de sus 40 años de vida.

4. Vida de Kafka

I. Un nocturno autor al desnudo

«Dormir, despertar, dormir, despertar, perra vida», escribía Kafka en su recién comenzado diario, en el verano de 1910. Gracias a la meticulosidad con la que plasmó en su diario y en su correspondencia las sensaciones experimentadas, podemos llegar a conocerlas con bastante detalle. Y pocos escritores habrán existido en los que *los sueños en la ausencia de sueño*⁵¹ hayan tenido mayor relevancia.

El insomnio fue su más fiel acompañante, unido a dolores de cabeza a menudo insoportables. En ese estado de malestar nocturno, obsesionado por sus preocupaciones, imaginaba las extrañas situaciones que rodeaban a sus personajes oníricos, que aparentaban soportarlas como si fuesen normales. A menudo escribía luego estos sueños en su diario, que eran a veces el germen de posteriores narraciones escritas, cuyo carácter insólito se puede achacar a este origen de semipesadillas febriles y torturantes. Por otro lado, las horas nocturnas eran su momento favorito para trabajar: «Pasarme las noches escribiendo como loco, eso es lo único que quiero». ⁵² Conseguía redactar textos completos sin descansar cuando se encontraba inspirado. Por el contrario, «lo escrito fragmentariamente y no en el transcurso de la mayor parte de la noche (o aún

51 «No puedo dormir. Tengo sueños, pero no tengo sueño», anota el 21-7-1913 en su *Diario*, del que manejaremos la edición de Brod: Franz Kafka (1975): *Diarios I (1910-1913) y II (1914-1923)*, Barcelona, Lumen. La custodia de ellos estuvo a cargo de su segunda novia-musa, Milena.

52 Carta a Felice del 13-7-1913.

en su totalidad) es mediocre».⁵³ Cuando Praga dormía en silencio era cuando las imágenes de sus angustiados personajes asaltaban su mente, y en una especie de estado de trance las expulsaba de sí mismo, trasladándolas al papel.

¿Y cuál era el origen de las extrañas situaciones que desfilaban por su no descansado cerebro? «Mi novela soy yo, yo soy mis cuentos», le confiesa por carta a la mujer que quería conquistar, Felice Bauer.⁵⁴ Su atormentada relación y su ruptura con esta joven ejecutiva berlinesa y también judía, con la que en dos ocasiones estuvo comprometido sin llegar al matrimonio, serán la causa inmediata de la creación de *El proceso*, y por ello habrá que tenerla muy presente. En agosto de 1912 la conoció en casa de su mejor amigo, Max Brod,⁵⁵ aunque de entrada no parecía que fuese a tener relevancia en su vida: «Cuando llegué a casa de Brod, estaba sentada a la mesa con ellos y, sin embargo, la tomé por una criada. Tampoco sentí curiosidad alguna por saber quién era, pero en seguida me sentí cómodo con ella».⁵⁶ La efervescencia de su atracción hacia ella incrementa su necesidad de expresarse con la pluma, y, al mismo tiempo que le surgen nuevas narraciones, clarifica por escrito sus ideas, al tratar con franqueza que ella entienda cómo es él. Así, en los siguientes meses se volcará en una copiosa correspondencia epistolar,⁵⁷ a me-

53 *Diario*, 8-12-1914, en plena redacción de *El proceso*. Respecto a esta capacidad creativa, él mismo señala que su cuento *La condena* fue escrito de un tirón, en ocho horas seguidas, el 23-9-1912.

54 Carta del 2-1-1913. Esta correspondencia se conoce porque Felice, que vivió hasta 1960, cinco años antes de su muerte vendió a la editorial Schocken el lote de cartas conservadas, así como muchas dirigidas a Grete Bloch, que esta misma le entregó al exiliarse de Alemania en 1935.

55 La amistad entre ambos, de aspecto y carácter muy diferentes, se inició en 1902. En diversas ocasiones emprendieron juntos viajes de turismo, destacando el de 1909 por Italia (donde tuvo una aventura con una joven en Riva), Suiza y Francia. Max Brod nació en Praga en 1884 y murió en Tel Aviv en 1968.

56 *Diario*, 13-8-1912. Ella era cinco años más joven.

57 Un mes antes de conocerla, en un viaje con Brod a Weimar visitó la casa de Goethe, entablando amistad con la joven hija del conserje. Aunque ella no acudió a una cita, sí le responde con amabilidad a las postales que él le envía desde el sanatorio de Jungborn. Desde allí le escribe a Brod que: «No le resulto desagradable [pero] le soy tan indiferente como una olla. ¿Por qué me escribe entonces? ¿Será

nudo con varias cartas y postales diarias, desvelando su tan compleja interioridad, y especialmente su absorbente pasión por la literatura: «Al fin y al cabo no puede darse lugar más bello ni más digno de una perfecta desesperación para morir que la propia novela de uno». Y días después: «Yo no escribo nada que carezca por completo de relación conmigo». Y la terrible y esclarecedora revelación: «¿Serías capaz de imaginar [...] a un hombre que viva de un modo tan inútil como yo, y que, sin embargo, vive, el cual no hace otra cosa con su existencia que dar vueltas alrededor de un gigantesco agujero ante el que monta guardia?».⁵⁸

En su correspondencia con Felice se desnuda interiormente: «He hecho un recuento de mis actuales, reales o imaginarios males [y] he llegado a la cifra de seis».⁵⁹ Por lo que antes había ido anotando en su diario, entre ellos se incluían estreñimiento, insomnio, malestar de estómago, dolor de cabeza, andar encorvado... En posteriores ocasiones, en su diario añade al repertorio clínico la serie de problemas psicológicos que detecta en sí mismo: «Terrible inseguridad de mi existencia interior; la angustia a la que hago frente en todas direcciones; debilidad, autodestrucción».⁶⁰ Su inveterado tono quejumbroso, potenciado por su asumida hipocondría, se unía a su gran timidez, lo que le daba un aspecto sombrío y ocultaba su gran expresividad y sentido del humor, que en pocas ocasiones exteriorizaba: «Tengo una notable capacidad de transformación, que nadie advierte [...]. El entusiasmo con que he representado en el cuarto de baño, ante mis hermanas, una escena de una película cómica. ¿Por qué no puedo hacerlo nunca ante gente extraña?».⁶¹ Añádase el modo apasionado y a veces humorístico con el que declamaba sus textos, que extasiaba a sus amigos.

que a las muchachas se las puede atrapar con la sola literatura?»). En Elias Canetti (1976): *El otro proceso de Kafka*, Barcelona, Muchnik, pág. 17.

58 Cartas del 5-1, 26-1 y 21-2-1913.

59 Carta del 23-2-1913.

60 *Diario*, 3-5, 21-6 y 21-7-1913.

61 *Diario*, 30-9-1911 y 2-7-1913.

2. Vida praguense entre dilemas

Antes de centrarnos en su relación con Felice, hagamos un breve repaso a las anteriores etapas de su vida, especialmente en busca de las otras mujeres que le habían atraído. Franz Kafka (cuyo nombre hebreo era Amschel)⁶² nació el 3-7-1883 en el centro de Praga, junto a la catedral y la torre del reloj donde un esqueleto anunciaba las horas, entorno urbano donde transcurriría su niñez, su adolescencia y gran parte de sus 40 años. Hermann Kafka, el autoritario padre, procedía de una humilde familia rural de judíos checos del sur de Bohemia; en 1882 se mudó a Praga y con un socio abrió una tienda de regalos en pleno casco antiguo. Julie Löwy, la madre, era hija de un próspero cervecero judío y disfrutó de un entorno familiar culto y germanizado; uno de sus hermanos era médico rural y otro, directivo de ferrocarriles en Madrid. Franz fue el mayor de cuatro hermanos, y el único varón. Entre los seis y los diez años, estudió en una escuela primaria alemana, pasando luego al *Staatsgymnasium* o Instituto Alemán situado en la plaza Mayor, en el mismo palacio Kinský donde su padre regentaba la tienda. Allí, entre 1893 y 1901, recibió la enseñanza tradicional de la monarquía austriaca, ocupando las lenguas clásicas la mitad del plan de estudios. Se afilió a una liga estudiantil, esencialmente alemana; hacia 1899, él y su amigo Bergmann⁶³ fueron expulsados, por permanecer sentados mientras los demás cantaban de pie el himno nacional. Al finalizar estos estudios, eligió como *tema de discurso* en alemán «¿Cómo debemos concebir el final del Tasso de Goethe?», que muestra al solitario protagonista que ha sido desterrado como mendigo, exclamando: «La naturaleza me otorgó, en el dolor, el don de la melodía y del discurso, para la-

62 «Como el abuelo materno de mi madre, hombre muy devoto y sabio», anota en su diario el 25-12-1911.

63 El día de fin de año de 1911 escribe en su diario: «Recuerdo que en mis tiempos de instituto disputaba a menudo, aunque no muy a fondo –probablemente entonces me cansaba ya fácilmente– con Bergmann sobre Dios y la posibilidad de su existencia, en un estilo talmúdico que me salía de dentro o que imitaba de mi interlocutor». Este amigo sería luego profesor de filosofía en Israel.

mentar mi mal con total plenitud».⁶⁴ En estas palabras de su siempre admirado Goethe (que tanto le influiría, incluso en lo que respecta a la escritura del diario), se halla todo un presagio, un programa de la vida que el adolescente Kafka se propondría y conseguiría llevar a cabo, aunque tanto sufrimiento acumulado llegara a quebrar su debilitado organismo.

A pesar de que se había propuesto estudiar filosofía,⁶⁵ al terminar el bachillerato se matriculó en derecho en el *Karolinum*. En 1904 comenzaría a escribir en serio, y el exceso de trabajo universitario quebrantó su salud, lo que le llevó a la primera de sus estancias en sanatorios, donde sostuvo íntima relación con una mujer mayor y experimentada.⁶⁶ Licenciado en 1906, a continuación realizó la ayudantía jurídica, práctica de un año prescrita para todos los juristas que desearan ingresar a la administración estatal, cumpliéndola primero en un tribunal local y luego en el tribunal penal de Praga. A su término, mientras preparaba su doctorado, en el verano de 1907 pasó unas semanas con su tío el médico rural, haciendo una sana vida campesina: «Salgo mucho en motocicleta, me baño mucho [...], he recogido heno en la pradera [...], he cuidado vacas y cabras y las he arreado de noche a las casas; he jugado mucho al billar, he caminado

64 Recogido por Klaus Wagenbach (1976): *La juventud de Franz Kafka*, Caracas, Monte Ávila, pág. 69, al igual que los restantes datos de este periodo, que iluminan la poco conocida vertiente rebelde del escritor.

65 Aunque le atraía, no se sentía dotado por el pensamiento abstracto, como se desprende del comentario que hace a Felice sobre un libro «estricta y severamente filosófico» que se está forzando a leer y entender: «Allí donde no hay nada que se pueda tocar con la mano, mi atención se disipa con demasiada facilidad». Carta del 23-2-1913.

66 Sucedió en el verano de 1905, en el sanatorio de Zuckmantel. Las intensas amistades que la vida común en los sanatorios favorecen tendría repeticiones, como sucedió en el otoño de 1913, cuando extrañamente (¿para provocarle celos?) le cuenta por carta a su novia Felice que se había enamorado «de una joven, una niña, tendrá 18 años, suiza» (29-12-1913). En su *Diario* anota el 6-7-1916: «Excepto cuando estuve en Zuckmantel, jamás tuve intimidad con una mujer. Luego la tuve también con la suiza de Riva. La primera era una mujer y yo un ignorante; la segunda era una niña y yo me hallaba en un estado de confusión completa». Parece que en 1916 llegó a relaciones íntimas con Felice (Elías Canetti, *El otro proceso de Kafka*, op. cit., pág. 185).

muchísimo, he bebido mucha cerveza e inclusive he concurrido al templo. La mayor parte del tiempo, con todo [...], la he pasado con dos niñas, muy hábiles, estudiantes, muy socialdemócratas». Con una de ellas, la activa y vivaz Hedwig W., se carteará luego, exteriorizando ya una fuerte inseguridad, una especie de impotencia ante la necesidad de decidir su futuro profesional: «Otras personas solo toman decisiones rara vez y disfrutan de lo resuelto entretanto. Yo, en cambio, estoy tomando decisiones permanentemente, como un boxeador, solo que yo no boxeo, a decir verdad».⁶⁷ A los pocos meses se doctoró en leyes y aceptó un empleo de oficinista en la compañía de seguros Assicurazioni Generali, que no le satisfacía, por lo que, tras un año de aburrimiento burocrático y desalentado por su falta de tiempo para escribir, opositó y obtuvo un puesto de funcionario en la paraestatal Compañía de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia, en la que permanecía hasta jubilarse en 1922, a causa del agravamiento de la tuberculosis diagnosticada en 1917. Las penurias de su corta (y por otro lado feliz) estancia en Berlín repercutieron en su salud, llevándole a la tumba cerca de Viena, el 3-6-1924.

3. Juventud inconformista

Durante su juventud, Kafka participó frecuentemente en las reuniones de los anarquistas checos. Ya a los 15 años se había hecho socialista y simpatizaba con los objetivos de la Escuela Libre. Invitado a participar en octubre de 1909 en una manifestación contra la ejecución del fundador del este movimiento de educación libertaria, el anarquista español Francisco Ferrer, «acudió, pero la reunión fue disuelta por la policía». A partir de entonces se intensificó su relación con el anarquista praguense Michal Mares, y «asistió a conferencias sobre Malthus, el amor libre, etcétera. Participó en festejos conmemorativos de la comuna de París, en una asamblea contra la guerra y contra la ejecución del dirigente parisino Liabeuf. En esa última reunión [1912] se produce un episodio característico, que ha sido

67 *Ibid.*, pág. 147.

transmitido: después de la disolución violenta de la reunión y el arresto de muchos participantes, Kafka se presentó en la comisaría de policía para obtener, mediante el depósito de una fianza, la libertad de Mares». Sobre estas muy poco conocidas actividades políticas del escritor, Wagenbach añade el dato de un recorte de periódico conservado por la familia Kafka, que informaba de que el 10-10-1910 la fuerza pública había disuelto la organización juvenil anarquista Klub Mladych –Club de los Jóvenes– «por efectuar propaganda de ideas antimilitaristas y otras ideas subversivas». Kafka había participado frecuentemente en las reuniones de este club (de tendencias pacifistas y anticlericales), así como a las de «la asociación política Vilem Körber (que atacaba la opresión política y económica de los trabajadores) y de la asociación sindical Movimiento Anarquista Checo [...]. En esas veladas conoció a la vanguardia de los escritores checos», entre los ellos a Jaroslav Hasek, que sería el autor de las corrosivas aventuras del soldado Schweik, cuyas burlas políticas, como «la fundación del Partido del Progreso Moderado en el Marco de la Ley, Kafka festejaba especialmente».⁶⁸ Aunque en estas reuniones solía permanecer como callado observador, a veces llegaba a desencajarse de risa («También soy capaz de reír, Felice, no lo dudes, incluso se me conoce como gran reidor»).⁶⁹ De su conocimiento de autores anarquistas hay constancia en su diario, donde menciona a Bakunin, junto con la frase «¡No olvidar a Kropotkin!». ⁷⁰ Entre sus lecturas también se encontraban biografías de revolucionarios pacifistas y socialistas. Por entonces, convertido en «doctorado con apariencia infantil»,⁷¹ también se dedicó a propagar el vegetarianismo, la gimnasia y la terapia naturista, y fue atraído por el nudismo. Siempre viajaba en tercera clase, y era muy generoso: «Su dinero lo reparte entre sus colegas pobres, pues

68 *Ibid.*, págs. 175-176. «Esos discursos eran una caricatura del estilo trillado que habían creado los políticos profesionales, los solicitantes de votos, oradores, periodistas y los autodesignados representantes y portavoces del pueblo checo», y Hasek los ridiculizaba, aporta F. Langer en *El comisario rojo* de H. Hasek, Barcelona, Destino, 1983, pág. 253.

69 Carta del 8-I-1913.

70 *Diario*, 13-3-1915 y 15-10-1913.

71 *Ibid.*, I-II-1911.

no le hace falta mucho para sus necesidades». ⁷² Y Brod admiraba su rasgo de «compasión de la humanidad». ⁷³

4. Judaísmo peculiar

Cuando tenía 19 años conoció a Max Brod, iluminado sionista que se mantuvo como su más sólido amigo, superando sus discrepancias vitales. Brod, al entregar a la imprenta el primero de los manuscritos que le había encargado quemar, que fue precisamente *El proceso*, justifica su acto de póstuma deslealtad (por suerte para millones de lectores que así tuvieron otra visión de la sociedad) como que así lo hacía «para ayudar poderosamente a muchos espíritus ávidos de fe, de naturalidad y de salud moral». ⁷⁴ Pero, junto con su genio literario, difundió una imagen religiosa y cuasi mística del autor, al que también mostraría como convencido sionista. Con este fin, suprimió y modificó ciertos pasajes del *Diario*, como se ha puesto de manifiesto en la posterior versión íntegra. ⁷⁵ Pero incluso suavizados, se aprecian en el *Diario* (y corrobora su correspondencia), muchos elementos textuales para dudar de que tales imágenes reflejaran adecuadamente su mentalidad.

En el último trimestre de 1911, su diario da cuenta de un periodo de fervor en sus sentimientos judíos, que se inician cuando en la sinagoga de Pinkas fue «conmovido de un modo incomparablemente más intenso por el judaísmo». ⁷⁶ Poco después entabla amistad con Lowie, actor y director de teatro yiddish, acudiendo asiduamente a sus representaciones y a diferentes actividades en pro de la cultura

⁷² Escribe su madre a la de Felice cuando la ruptura del noviazgo (13-7-1914).

⁷³ Max Brod (1974): *Kafka*, Madrid, Alianza, pág. 173. Sobre el naturismo, en nota a *Diario II*, pág. 338.

⁷⁴ En su epílogo a la primera edición de la novela, en 1925.

⁷⁵ La alemana de S. Fesher apareció en 1982. En cuanto a sus cartas a Felice y Grete, se publicaron íntegras en 1967 a cargo de Erich Heller y J. B. Un ejemplo de lectura sesgada es la hecha con su propuesta libertaria *La comunidad de obreros carentes de bienes* (primavera de 1918, *Cuadernos en octavo*), calificada como «sionista».

⁷⁶ *Diario*, 1-10-1911.

hebrea. Un motivo para que frecuentara tanto las actuaciones de esta pequeña compañía de actores judíos es «su amor, que le tiene totalmente dominado»⁷⁷ a una de las actrices, que le parece hermosa, pero que está casada y a la que no se llega a declarar. A finales del año se celebra el ritual de la circuncisión de su sobrino, considerándolo una de las «formas religiosas llegadas a su definitivo final [y] anticuada costumbre primitiva»,⁷⁸ y dos semanas más tarde admite su «torpe judaísmo». En febrero, debe sustituir a un conferenciante en una velada sobre los judíos orientales, lo que le rinde «inquieto, excitado, preocupado», pero al final su «charla de presentación sobre el yiddish sale bien».⁷⁹ Por esta época también tiene lugar su interés por Freud y las teorías psicoanalíticas.

Al inicio de su relación eminentemente epistolar con Felice, cuando le va describiendo su vida, sobre el aspecto religioso se limita a contarle lo siguiente: «Hace ya algunos años que no he entrado en el templo, salvo en dos ocasiones [...], las de las bodas de mis hermanas, [y que] mi indiferencia hacia todo sionismo era en aquellos momentos inmensa e indecible».⁸⁰ Casi no vuelve a tocar el tema, hasta que al comienzo de 1914 escribe en su diario: «¿Qué tengo en común con los judíos? Apenas si tengo algo en común conmigo mismo».⁸¹ Habrá que esperar hasta mayo de 1915, época en la que abandona la redacción de *El proceso* en medio de una desoladora crisis personal, y anhela su muerte en las trincheras, para encontrar anotaciones que muestren un nuevo interés por la religiosidad. Así, sabemos que asiste a un «servicio religioso en la *Teingasse* [y] luego comida a los pobres», y llega a escribir que «no ir al templo es algo suicida»; abriendo a continuación la Biblia para leer un texto sobre *los jueces injustos* (que se comentará más adelante); y un par de meses después asistir a los «Oficios de *Mischna* en la sinagoga de Alt-Neu».⁸² Quizá la vuelta a su anterior estadio de no creyente se encuentre en lo que cuenta con su característico humor cáustico en su diario el día

77 *Diario*, 7-II-1911.

78 *Ibid.*, 24-12-1911.

79 *Ibid.*, 25-2-1912.

80 Cartas del 17-1 y 27-2-1913.

81 *Diario*, 6-I-1914.

82 *Ibid.*, 14-5, 16-9 y 19-II-1915.

de Navidad de este mismo año: «Un piadoso habitante de Praga, un cierto K., sabía muchas cosas mundanas; todas las había estudiado en el retrete [...], un lugar en el que está prohibido pensar en la Tora [libro sagrado de la religión hebrea]».

Destacable rasgo moral es su ascetismo, en parte dirigido contra el poder, que le llevaría a la renuncia de beber alcohol, café y té.

5. Mujeres, matrimonio y oficina

Volvamos a su conflictiva relación con las mujeres. Tenemos datos para considerarle inclinado a la misoginia. En el verano de 1913, sumido en la indecisión de elegir entre seguir soltero o casarse y percibiendo su autodestrucción, de vacaciones por el Báltico escribe en su diario: «La sexualidad que estalla en las mujeres. Su impureza natural». Y a la vuelta: «El coito como castigo por la felicidad de estar juntos. Vivir lo más ascéticamente posible, más ascéticamente que un soltero; esta es para mí la única posibilidad de soportar el matrimonio. Pero ¿y ella? Y con todo, si nosotros, yo y Felice, tuviésemos una absoluta igualdad de derechos, si tuviésemos las mismas perspectivas y posibilidades, yo no me casaría».⁸³ Este miedo al poderío de la sexualidad femenina⁸⁴ poco después se acompaña por una esclarecedora revelación: «Yo compadezco a todas las muchachas, es el único sentido social incontestable que poseo [...]. Quizá las compadezco por la transformación en mujeres a que deben sucumbir».⁸⁵ Sobre su modo de satisfacer su reprimida sexualidad, días después anota: «Camino adrede por las calles donde hay prostitutas. La acción de pasar junto a ellas me excita».⁸⁶ Ya en un viaje que había hecho con amigos a París en 1911,

83 *Ibid.*, 23-7 y 14-8-1913.

84 Postura que se contradice con lo que el primer día de 1914 le escribe a Felice: «Dentro de la única vida conyugal que yo deseo, marido y mujer deben hallarse, dentro de su núcleo humano, en un plano de igualdad natural uno respecto al otro, para así, dentro de la unidad, poder llevar una existencia autónoma». Y bajo tales premisas le vuelve a pedir el matrimonio.

85 Carta a Grete Bloch, la amiga de Felice e intermediaria entre ambos, 10-11-1913.

86 *Diario*, 19-11-1913.

contó su visita a un burdel, del que casi no guardaba recuerdo, «tan rápido fue todo».⁸⁷ Muy parco en hablar sobre su intimidad erótica, este sigue siendo uno de los aspectos más enigmáticos de su conflictiva personalidad, aunque al final de su vida en Berlín logró una satisfactoria relación total, convivencia incluida, con su última novia, la juvenil Dora Diamant.

Fueron dos los grandes dramas que torturaron a Kafka durante su vida adulta: decidir entre casarse o no, y entrelazado con ello, si mantener o no su trabajo burocrático. Cuando comenzó su diario, con 27 años, ya se consideraba esencialmente «un soltero [con] su temida vivienda de alquiler»: «En tanto no me haya liberado de mi oficina, estoy sencillamente perdido».⁸⁸ «Mi felicidad, mis aptitudes y cualquier posibilidad de ser útil en algún aspecto residen desde siempre en lo literario», se reconocía a sí mismo, y asumía con lucidez: «Yo no podría vivir de la literatura, a causa de la larga gestación de mis trabajos y de su carácter insólito; además, mi salud y mi carácter me impiden asimismo entregarme a una vida que, en el mejor de los casos, sería incierta. Por ello soy funcionario de un organismo de seguros sociales. Pero resulta que estas dos profesiones nunca pueden tolerarse entre sí ni dar lugar a una feliz convivencia».⁸⁹ Sobre lo que no tenía dudas era acerca de la preponderancia de su tendencia a escribir: «Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la manifestación más productiva de mi personalidad, todo tendió a ella y dejó vacías todas las facultades que se orientaban hacia los placeres del sexo, de la comida, de la bebida, de la meditación filosófica, y principalmente, de la música, [aunque] obstaculizada por la oficina».⁹⁰ En ella se encuentra obligado a «redactar un acta miserable» o efectuar «un trabajo imbécil, estadísticas de accidente»,⁹¹ actividades que le sumen en «estados de desesperación» que le causan la impotencia en que se encuentra de cumplir con sus «quehaceres oficinísticos»: «El verdadero infierno está allí, en la oficina, no tengo

87 Su visita al burdel concluyó con un «solitario, interminable, absurdo regreso a casa». *Diario*, pág. 281.

88 *Diario*, 19-7 y 18-12-1910.

89 *Ibid.*, 28-3-1911.

90 *Ibid.*, 3-1-1912.

91 Carta a Felice, 6-2-1913.

ya miedo de ninguno otro». ⁹² Este horror hacia el obligado, inútil y penoso empleo de las mañanas nunca le abandonaría. Llegaba allí sin apenas dormir, y cada día se deprimía más.

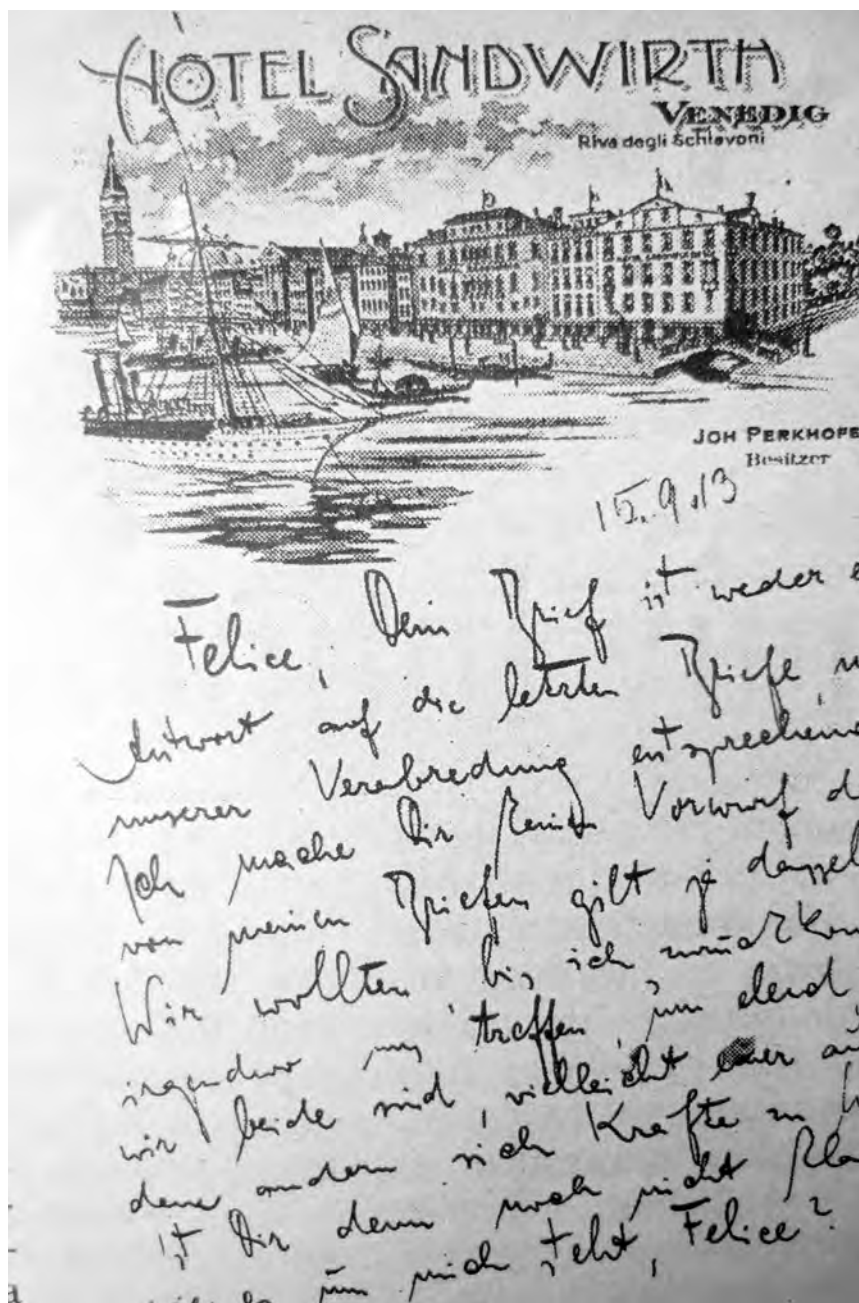
6. Epístolas a Felice

Tras conocer a Felice, su pasión literaria se vuelca hacia ella, convertida en doble objeto de deseo: «Te he escrito interminables cartas mentalmente, [siendo así que] a veces me parece que esta relación epistolar, que aspiro casi continuamente a dejar atrás con el solo fin de pasar a los hechos reales, es la única relación que cuadra con mi miseria». ⁹³ Apenas llegarán a pasar juntos unas horas en varias ocasiones, por lo que su contacto será eminentemente postal. De modo en apariencia incongruente, el amor que intenta que brote en ella a partir de sus tiernas y bellas palabras se verá en la siguiente frase arrancado por la carga negativa de los juicios que sobre sí mismo le expresa: «En casa apenas hablo con nadie [...]; casi no tengo a nadie alrededor [...]; no tengo ni planes ni perspectivas. A mi lado no podrías vivir ni dos días seguidos [...], amor mío [...], quisiera rebajarte hasta esta gran decrepitud que represento. ¡Llevo una vida irrazonable, marchita! [...] Yo mismo me impugno el derecho a tenerte». Así, llega a expresarle: «Se ha desarrollado en mí [...] una práctica de la lamentación, de manera que el tono quejumbroso está siempre a mi disposición, como les ocurre a los mendigos callejeros, aunque yo no lo haga con tanto ahínco; [y ello] solo con el fin de atraerte hacia mí por medio de la compasión». Luego, le escribe: «[Cómo podré] convencerte simultáneamente de la seriedad de estos dos ruegos: ¡Sigue queriéndome! y ¡ódíame!». ⁹⁴ Días más tarde, el 1-4-1913, llega al extremo de comunicarle: «Mi verdadero miedo [...] consiste en que jamás podré poseerte». Quizá asustado por el impacto que podría causar tal rotunda declaración, a la mañana siguiente, en un papel con membrete de la odiada oficina, se arrepiente: «Yo, mi amor, ale-

92 Cartas a Felice, 22-6 y 7-4-1913.

93 *Ibid.*, 16 y 17-2-1913. Se calcula que le escribió más de 500 cartas.

94 *Ibid.*, 28-2, 6-3, 28-3 y 17-3-1913.



Carta a Felice (15-9-1913).

jándote de mí? ¿Yo, que, sentado a mi mesa, me consumo de deseo de ti?». Un par de días después, en carta a su amigo Brod, reconoce haber hecho su «gran confesión [y ella] es una verdadera mártir».

A pesar de las sucesivas desilusiones, Felice acepta emprender una vida en común, lo que no evitó que Kafka se sintiese angustiado: «Esa angustia no es otra cosa que el miedo que me inspira la unión, incluso aunque esta sea con el ser más amado, [ya que] jamás fue chica alguna martirizada por alguien que la amaba, como yo te amo, en igual medida que yo me veo obligado a martirizarte».⁹⁵ Apuntando en su diario los argumentos en pro y en contra de su matrimonio, los más sólidos en ambos casos eran similares: «Incapaz de soportar la vida solo, [pero] necesito estar solo mucho tiempo».⁹⁶ Para que ella no se llamara a engaño, la previene de que «lo que te aguarda es [...] una vida claustral al lado de un hombre malhumorado, triste, taciturno, insatisfecho, enfermizo, [que] se halla encadenado por cadenas invisibles a una invisible literatura». Y, como ella no pareciera arredrarse, le replica él: «Me dices que te acostumbrarás a mí, pero en medio de qué sufrimientos, tal vez intolerables!». Como remache, quizá para que luego nadie le pudiera recriminar su forma de vida conyugal, le envía a Felice una carta para que se la entregue a su padre –lo que no lleva a término–, en la que se auto-define: «Soy taciturno, insociable, hosco, egoísta, hipocondríaco y auténticamente enfermizo». A los dos días, le escribe a ella: «No son los hechos los que me paralizan, es el miedo, miedo de llegar a ser feliz, es la voluptuosidad y el imperativo de torturarme por un fin superior».⁹⁷ Aquí se percibe la adopción de su juvenil planteamiento vital goethiano, inmolarse en el altar del arte.

Los padres de Felice dan su consentimiento al noviazgo, lo que sería recibido por él con su ya crónica ambivalencia emotiva. En estos meses finales de 1913 escribe Kafka varias de sus ya mencionadas opiniones sobre las mujeres. Quizá todavía indeciso, a inicios de 1914 envía a Felice una carta de 40 páginas –que no se conserva– que repercute en que ella pierda su confianza en él. «Si fuera a matarme, es

95 Carta del 10-7-1913.

96 *Diario*, 21-7-1913.

97 Cartas del 22, 24, 28 y 30-8-1913.

evidente que nadie tendría la culpa [saltaría al vacío y aunque dejase escrito que fue] por causa de Felice, nada esencial hubiera cambiado para mí en el supuesto de haber sido aceptado. Mi lugar está allá abajo, y no hay otra solución para mí; Felice es casualmente quien ha puesto de evidencia mi destino».⁹⁸

Grete Bloch, la amiga a la que Felice había solicitado que, de paso por Praga, visitase a Franz como mediadora, ocupará su lugar como interlocutor postal durante unos meses, en una relación cada vez más cálida (que parece que conduciría al nacimiento de un hijo, sin que él se enterase),⁹⁹ mientras Franz se va distanciando de Felice. A Grete le comenta: «El último de mis amigos íntimos solteros y sin novia [Félix W.] ha contraído compromiso matrimonial [...]; un amigo casado no es ya un amigo [...]; habíamos formado una especie de hermandad de solterones [que] se ha disuelto, soy libre».¹⁰⁰ A partir de una visita sorpresa a Berlín y posteriores conversaciones telefónicas, reanuda el contacto postal con Felice, y tras una larga carta-ultimátum, que él creía que sería la última de todas, para su sorpresa Felice le aplaca los «temores» que le «inspira la convivencia» con ella. Y él replica: «Te quiero, Felice, hasta el límite de mis fuerzas [...]; me encuentro en un punto muerto. No debería olvidar jamás que, si me he dado cuenta de ello, ha sido gracias a ti. Nunca en la vida había recibido señales tan inequívocas respecto a la necesidad de una decisión. Debo arrancarme de mi vida actual, ya sea mediante el matrimonio contigo, ya sea presentando mi dimisión y marchándome de aquí, [buscando] empleo en las esferas más bajas del periodismo en Berlín».¹⁰¹ Días después, repite en su diario este deseo: «Si fuera posible ir a Berlín, ser independiente, vivir al día, incluso pasar hambre, pero dejar fluir todas las energías en lugar de estar aquí economizándolas, o, mejor dicho, dejando que se pierdan en la nada».

98 *Diario*, 14-2-1914.

99 Habría nacido en 1915, viviendo siete años. El único testimonio que ha quedado es una carta de Grete a un amigo en 1940, recogida por Brod (1989): *Franz Kafka. El proceso* (ed. de Isabel Hernández), Madrid, Cátedra, pág. 28. Grete, que tenía 22 años por entonces, sería asesinada por los nazis en 1944.

100 *Diario*, 19-2-1914.

101 Carta del 25-3-1914.

En la Pascua viaja a Berlín para pedir la mano de Felice a sus padres, de modo privado. Con respecto a las fases tradicionales del rito nupcial, se manifiesta su anticonvencionalismo, como se desprende de diversas posturas adoptadas. Cuando está a punto de formalizarse el compromiso matrimonial, le escribe a Felice: «El noviazgo no tiene otro sentido que el de representar para la galería la comedia del matrimonio pero sin matrimonio».¹⁰² Aparecida la noticia de dicho compromiso en periódicos de Berlín y Praga, y alquilado un piso conforme a los gustos de ella (con cuarto para la criada), tiene lugar en el domicilio berlinés de la novia el llamado *Día de la recepción*, donde la pareja recibía a familiares y conocidos que les felicitaban. Él estuvo acompañado por su familia, y a su regreso a Praga confiesa en su diario: «Estuve atado como un criminal [y] esto ha sido mi compromiso matrimonial».¹⁰³ «[Sentía] que me zarandean de un lado para otro, y mi mano, que tiene cogida la suya tan dulce, se ve arrastrada también por el zarandeo, y forzada a soltarla».¹⁰⁴ Y, en inútil demanda, le pide a Felice, cuando «faltaba ya muy poco para la angustia final, que fuera evitada la ceremonia en el templo». «[Y] tú no contestaste».¹⁰⁵ De todos modos, tenía previsto visitarla al pasar por Berlín camino de sus vacaciones veraniegas, cuando el asesinato del heredero austriaco en Sarajevo todavía no había tenido consecuencias.

Kafka debió de escribir una carta en la que plantearía de modo muy pesimista el inminente enlace, puesto que el día que cumplía 31 años recibió carta de Grete en la que ella asume su responsabilidad: «[Me he forzado] a ver en el noviazgo la felicidad para ustedes dos, y que le instigué a usted a decidirse [pero] las cosas marchan mal. Casi me siento inclinada a rogarle que NO venga aquí».¹⁰⁶ Ese mismo día le responde: «Ya la he convencido, señorita Grete, y está usted empezando a ver en mí no el novio sino el peligro de Felice [...] alguien

¹⁰² Carta a Felice del 14-4-1914.

¹⁰³ *Diario*, 6-6-1914.

¹⁰⁴ Carta a Grete del 30-6-1914.

¹⁰⁵ Carta a Felice, finales 10-1914.

¹⁰⁶ Según Canetti, ella «debió de sentirse culpable ante Felice», sintiendo que, solo si se ponía de su parte contra Kafka, podría liberarse de este sentimiento de culpa (E. Canetti, *El otro proceso de Kafka*, op. cit., pág. 103).



Dibujo de Kafka, utilizado para ilustrar la cubierta de algunas ediciones de *El proceso*.

que no está completamente sano y, cuando menos, está neurasténico hasta la médula». Y se lamenta en su diario por «¡tener que soportar y causar tales dolores!». Sin seguir el consejo de Grete, quizá para apresurar la crisis, Kafka acude a Berlín, y concierta una entrevista con Felice.

En su habitación del hotel Askanisher Hof se reúnen ambos, acompañados ella por su hermana y por Grete, y él por su amigo Weiss (que era contrario al enlace), y tiene lugar la ruptura formal del noviazgo. Escribe en su diario: «[Se formó] el tribunal en el hotel [...]. Felice dice cosas que ha pensado a fondo, cosas largo tiempo guardadas, hostiles [...]. En casa de los padres [...] me dan la razón: nada, o muy poco, hay que decir contra mí. Demoníaco en mi total inocencia. Aparente culpa-

bilidad de la señorita Bloch». Esta esgrimió citas textuales de sus cartas. Ante esta humillación de carácter público, avergonzado, se encuentra incapaz de responder a las acusaciones. Al día siguiente, se despide de los padres de ella con una «carta insincera y llena de coquetería», que califica como «discurso desde el cadalso».¹⁰⁷ Al recibir la noticia la madre de Kafka, queda consternada, sin entender lo que pudo suceder: «Me resulta incomprensible, [aunque] Franz jamás ha poseído el don de mostrar su amor como lo exteriorizan otras personas [...]; es la mejor persona que te puedas imaginar [...]. Quizá es que no está hecho para el matrimonio, pues su única aspiración es escribir».¹⁰⁸

7. Proto-protagonistas

Tras sus vacaciones en el Báltico, de regreso en una Praga que se conmociona por la declaración de guerra que Austria-Hungría hace a Serbia, reflexiona Kafka sobre el estado de ánimo que le embargaba: «[Mi] incapacidad de pensar, de observar, de comprobar, de recordar, de hablar, de compartir experiencias, es cada día mayor, me convierto en piedra [...]. Si no me salvo con un trabajo, estoy perdido».¹⁰⁹ Al día siguiente, intentando su salvación mediante la literatura, inicia la redacción de dos relatos en los que se puede encontrar el germen del protagonista de *El proceso*. El primero es epidérmicamente autobiográfico: «Una noche, Josef K., hijo de un rico comerciante, después de una gran pelea que había tenido con su padre [quien le había reprimado su vida desordenada y le había exigido ponerle fin] se dirigió sin una intención definida, tan solo lleno de inseguridad y completamente agotado, al domicilio del gremio de comerciantes [donde] el guardián de la puerta le hizo una profunda reverencia. Josef le miró

¹⁰⁷ *Diario*, 23 y 27-7-1914. Sobre su mutismo en esta reunión, meses después explicará a Felice: «Veía que todo estaba perdido, veía también que aún podía salvarlo en el último momento mediante alguna confesión sorprendente, pero es el caso que no tenía ninguna que hacer» (Carta de finales 10-1914).

¹⁰⁸ Carta que envía a la madre de Felice el 13-7-1914: «[Ruego que] me enviaras la tan fatídica carta, pues me resulta absolutamente imposible de concebir que en ella puedan decirse cosas tan terribles».

¹⁰⁹ *Diario*, 28-7-1914.

fugazmente, sin saludarle. “Estos silenciosos subalternos hacen todo lo que uno supone que van a hacer”, pensó». El segundo, con mayor dosis de ficción, sin embargo, refleja fielmente la sensación que por entonces le corroía: «Estaba completamente perplejo [...]. El jefe me ha empujado hasta la puerta del comercio, con la mano extendida [...]. “¡Fuera!”, gritó el jefe. “¡Ladrón, fuera!”. “No es cierto!”, grité por centésima vez. “¡Yo no he robado! ¡Es un error o una calumnia! ¡No me toque! ¡Lo demandaré! ¡Aún quedan tribunales! ¡No me voy! Llevo cinco años sirviéndole como un hijo y ahora me trata de ladrón” [...]. Salí a la calle y entonces no supe qué hacer. Había robado, había sacado de la caja un billete de cinco florines para poder ir con Sophie al teatro aquella noche [el jefe me vio]. “¡Yo no he robado!”, fueron mis primeras palabras; pero tenía en la mano el billete de cinco florines y la caja estaba abierta». Encima resulta que Sophie no quería ir al teatro, y que tan solo tres días después el personaje cobraría su paga y contaría con dinero.

Estos dos esbozos argumentales no le llegaron a gustar (aunque luego retomaría la figura del portero para la leyenda, el nombre de Josef K. para su protagonista,¹¹⁰ y el dilema de una falsa-verdadera culpa), puesto que a continuación anota: «He iniciado trabajos sin ningún éxito. Pero no me doy por vencido, a pesar del insomnio, los dolores de cabeza, la general incapacidad. Son las últimas fuerzas vitales, que se han acumulado en mí para ello. He hecho la observación de que no rehúyo a la gente para poder vivir tranquilo, sino porque quiero sucumbir tranquilo. Pero ahora me voy a defender. Tengo un mes de tiempo, durante la ausencia de mi jefe».¹¹¹ Al día siguiente insiste con el inicio de otro relato, también fallido: «Bauz, director de la Compañía de Seguros Progreso, miró dubitativo al hombre que estaba de pie ante su escritorio y que solicitaba una plaza de ordenanza en la compañía [...]. ¿Que lleva un año sin hacer nada? ¿Porque ha tenido una pulmonía? [...]. Solo podemos emplear a gente sana [...]. Usted no me gusta nada, necesitamos otra clase de ordenanzas».

110 Se puede relacionar con el patriarca José del Antiguo Testamento, y tiene tantas letras como Franz, mientras que el apellido reducido a la inicial K. también aparece en varios de sus relatos y en *El castillo*.

111 *Diario*, 29-7-1914.

Mientras Kafka probaba diferentes argumentos que pudieran servirle para salir del marasmo físico-emocional en el que había caído, se declaró la movilización general en el imperio austro-húngaro, y los dos cuñados de Kafka fueron llamados a filas, por lo que una hermana se mudará con sus dos hijos a casa de los padres, y él tendrá que dejar su habitación para trasladarse a la casa de ella, además de ocuparse por las tardes de la fábrica de amianto del cuñado. «Ahora recibo la paga de la soledad. De todos modos, me siento poco afectado por toda mi miseria, y más resuelto que nunca [ya que] escribiré a pesar de todo, indefectiblemente; es mi lucha por la supervivencia».¹¹² El 2 de agosto anota en su diario: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia». Y al día siguiente: «Solo en la vivienda de mi hermana [donde oye conversaciones y silbidos], por lo demás, aislamiento absoluto. No hay una anhelada esposa que venga a abrirme la puerta. Dentro de un mes tendría que haberme casado. Dolorosas palabras: Tú lo has querido». Al día siguiente anota el problema surgido con el piso que pensaba compartir con Felice: «Cuando alquilé la vivienda, probablemente le firmé al propietario un papel en el que me comprometía por dos años o incluso por seis. Ahora me exige el cumplimiento de ese contrato [...]. Imposibilidad general y definitiva de defenderme que demuestra mi conducta».

El último peldaño de su descenso al pozo puede percibirse en esta anotación, tras presenciar una parada militar: «La artillería que desfila [...]. En lugar de sentirme animado, estoy deshecho [...], lleno de estupidez, vacilación, pereza, debilidad, indefensión. 31 años [y] en mí no descubro más que mezquindad, incapacidad para tomar decisiones, envidia y odio contra los combatientes, a quienes deseo apasionadamente lo peor. Desde el punto de vista de la literatura, mi destino es muy simple. El sentido de la descripción de mi visionaria vida interior ha desplazado todo lo demás al terreno de lo accesorio y se ha atrofiado de un modo terrible [...]. Vacilo [y] no se trata desgraciadamente de la muerte, sino del eterno suplicio del morir». Respecto a la *Manifestación patriótica* que ha tenido lugar, revela: «Estoy presente con mi expresión de malignidad».¹¹³

¹¹² *Ibid.*, 31-7-1914.

¹¹³ *Ibid.*, 6-8-1914.

En este momento clave de indecisión vital, cuando acaba de estallar la guerra europea que involucra a su familia y lo lleva a habitar en soledad una casa por primera vez en su vida (aunque seguía acudiendo a comer a casa de sus padres); cuando su débil ilusión de convivencia marital se había desintegrado en el transcurso de la sesión de un tribunal informal, arrastrando como imprevista consecuencia la condena de tener que abonar durante mucho tiempo un caro alquiler, y cuando se expanden por el país los preparativos para la guerra y un fervor patriótico que él rechaza, será precisamente cuando comience a escribir la que posiblemente sea una de las cumbres artísticas del siglo xx.

8. Construcción de la novela

La primera mención sobre esta obra, y el beneficio psicológico que su creación le produce, se encuentra en su diario el 15-8-1914: «Llevo unos días escribiendo: que dure. He tenido la noción de que mi vida reglamentada, vacía, alienada, propia de un soltero, tiene una justificación. Puedo entablar de nuevo un diálogo conmigo mismo». El día 21 constata un parón creativo, que intenta paliar con varios relatos cortos: «Con tantas esperanzas como empecé, y me he visto rebatido [...]. Tal vez sería bueno trabajar sobre la narración rusa una vez terminado *El proceso*. Con esta ridícula esperanza [...] reanudo *El proceso*». Aquí ya le ha dado nombre a la obra, aunque en el manuscrito no conste título alguno. La gestación no era fácil, como acreditan sus anotaciones de finales de agosto: «Final de capítulo fallido, y es difícil que pueda continuar con acierto otro capítulo empezado [...]. No debo abandonarme, estoy completamente solo; Frío y vacío. Siento en exceso los límites de mi aptitud, los cuales, cuando no estoy completamente inspirado, son sin duda muy angostos. Completamente desvalido, apenas si he escrito dos páginas». A mediados de septiembre vuelve a experimentar problemas: «De nuevo apenas dos páginas. Al principio pensé que la tristeza por las derrotas de Austria y el miedo al futuro [ridículo e infame a la vez] me impedirían escribir una sola línea. Pero no ha sido así; solo era una apatía que reaparece una y otra vez, y siempre es preciso vencer. Los pensamientos relacionados con

la guerra, por la forma mortificante con que me devoran en las más variadas direcciones, se asemejan a mis antiguas preocupaciones por Felice. Soy incapaz de soportar las preocupaciones, y tal vez estoy hecho para sucumbir a ellas». Por entonces lee el primer capítulo de la novela a varios amigos que le animan a proseguir. «Estallamos de risa [y] él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo. Bastante asombroso, si se piensa en la terrible seriedad del capítulo», recordará Brod, quien considera la novela un «documento de autopunición poética y expiación imaginada». ¹¹⁴ El 7-10 anota: «Me he tomado una semana de vacaciones para sacar adelante la novela». Y a la mitad de ese tiempo considera que «ha sido un fracaso», lo que le empuja a plantearse si no es «digno de vivir sin un trabajo de oficinista». Queda claro, pues, que se lo había planteado como ensayo de dedicación exclusiva a la literatura. Solicita otra semana más de vacaciones, y a mediados de mes escribe: «[Han sido] dos semanas de buen trabajo; en parte, perfecta comprensión de mi situación».

Mientras tiene lugar la infernal batalla del Marne, su reciente y doloroso pasado surge de repente ante él, a través de una carta de Grete, que lo vuelve a hundir: «No sé como actuar en este caso, [no] sé si quiero a Felice». Ello lo sume en «atroces dolores de cabeza» que le impulsan a planear su suicidio, llegando a escribirle a Brod una carta con las instrucciones para cuando encuentren su cadáver. A Grete le contesta el 15-10 que no la odia: «Cierto que en el Askanisher Hof se erigió usted en juez frente a mí –fue horrible para usted, para mí, para todos–, pero solo fue así en apariencia, en realidad era yo quien estaba en su lugar, y aún sigo en él». Ese mismo día arranca media hoja del diario, dejando las siguientes frases cortadas: «[...] leí y me pareció malo / fracaso / Ante mí está la oficina / la fábrica que se hunde / sin ánimo / recuerdo de F.». El desánimo sigue presente diez días después: «Paralización casi total de mi trabajo. Lo escrito no parece tener vida propia, sino que parece el reflejo de trabajos anteriores de mayor calidad [...]. La tristeza me incapacita totalmente». Ha vuelto a cartearse con Felice: «[En un] hermoso domingo, he leído el texto de la defensa de Dostoievski en los jardines de Chotek [...]».

¹¹⁴ Continúa: «K. de alguna manera ha dejado de cumplir las leyes de una vida recta» (M. Brod, *Kafka, op.cit.*, pág. 141).

La guardia del palacio y del puesto de mando del cuerpo [...], muy satisfecho de mí mismo durante todo el día. Y, ahora, sensación de fracaso absoluto en mi trabajo». Y, al creer que «la culpa la tienen las cartas», decide no escribir ninguna, o que sean muy cortas.¹¹⁵

En noviembre muere el padre de Felice de un ataque al corazón: «Me concibo a mí mismo como la ruina de la familia [...]. He causado la desdicha de Felice, he contribuido a la muerte del padre [...]. He sido bastante castigado [y] he sufrido tanto por ello que nunca más me repondré [sueño, capacidad intelectual, resistencia física...], consecuencias más o menos semejantes a las que acarrea una larga condena de presidio». El 30-11 se vuelve a desplomar anímicamente: «No puedo continuar escribiendo. Estoy en el límite definitivo, ante el cual quizá vuelva a tener que esperar años y años, para iniciar después una nueva historia, que volverá a quedar incompleta. Este destino me persigue. Me siento otra vez frío y sin alma [...], desearía reconquistar a Felice». Lee a Brod y amigos *En la colonia penitenciaria*, y su acogida debió de servirle como bálsamo. El 13 de diciembre: «En lugar de trabajar –he escrito solo una página (Exégesis de *la leyenda*)– leí capítulos acabados [y] me han parecido buenos en parte. Siempre la conciencia de que todo sentimiento de satisfacción y de dicha, como el que tengo, por ejemplo, de manera especial frente a la leyenda, es algo que hay que pagar». Y al día siguiente anota que «el trabajo avanza arrastrándose penosamente, tal vez en su momento más importante». Y también: «Las derrotas de Serbia, la insensatez de los que mandan».¹¹⁶ En la noche final de 1914 hace balance de su actividad del año: «He estado trabajando desde agosto; en general, ni poco ni mal; pero [no] hasta el límite de mi posibilidad; debió de haber sucedido así porque mi capacidad, según todos los síntomas [insomnio, dolores de cabeza, debilidad cardíaca], no ha de resistir ya mucho tiempo». Y reseña los textos que tiene inconclusos, entre ellos *El proceso*, que el 6-1 reconoce que se siente «también casi incapaz de continuar».

¹¹⁵ *Diario*, 25-10, 1 y 3-11-1914. Este último día también había anotado: «Tenía miedo de estropear un fragmento bastante pasable que escribí ayer. Desde agosto, es el cuarto día que no he escrito nada».

¹¹⁶ *Ibid.*, 14-12-1914.

A fines de enero de 1915 concierta una cita con Felice en el pueblo intermedio de Bodenbach: «Creo imposible que alguna vez nos unamos, pero no me atrevo a decírselo ni a decírmelo a mí mismo en el momento decisivo. Por consiguiente, he vuelto a darle esperanzas, de un modo insensato, porque cada día me vuelvo más viejo y anquilosado [...]. Los dos juntos [...] no hemos pasado ni un solo momento bueno [aburrimiento y desconsuelo]». Durante las dos horas que pasaron solos en la habitación, le lee *El guardián de la puerta* (la leyenda de la novela), con buenas observaciones de ella, «y a mí se me reveló la significación de la historia, ella la comprendió correctamente [...]. El contenido de mi conciencia es totalmente nebuloso».¹¹⁷ Un par de semanas después decide alquilar una habitación, que sería su primera vivienda verdaderamente propia. A pesar de que la patrona se desvive por complacerlo –«casi cada mañana se acercaba la vieja señora a mi cama y me susurraba nuevas propuestas de mejora, mediante las cuales tenía intención de incrementar aún más la tranquilidad del alojamiento»–, el 1 de marzo decide abandonar el cuarto por su «propia falta de calma»: «Tiendo a atormentarme, a cambiar constantemente de situación, creo adivinar que en el cambio está mi salvación». Se muda a la cercana pensión El Esturión de Oro: «La habitación que he alquilado ahora tal vez no sea mucho mejor, pero de todos modos es otra». La pieza posee una hermosa vista, aunque le resulta imposible acostumbrarse «al ruido de la tarde». Recibe un aumento de sueldo y escribe a Felice: «El manuscrito me resulta demasiado difícil enviártelo ahora, hasta que no esté escrito o impreso».¹¹⁸ Brod cuenta que en esta pensión, en abril de 1915, le «arrebata de indecible alegría y de admiración con la lectura de los capítulos quinto y sexto de *El proceso*».¹¹⁹

A fines de ese mes, en el que los aliados han desembarcado en Gallipoli, acompaña en un viaje en tren hasta el confín de Hungría a una hermana que va a visitar a su marido soldado. A su regreso, no siente más que «indiferencia y apatía absolutas [...], el presente es fantasmal. Desolación», y tres días después escribe a Felice: «¿Por

117 *Ibid.*, 24-1-1915.

118 Carta a Felice del 3-3-1915.

119 M. Brod, *Kafka, op. cit.*, pág. 148.



Tumba de Kafka en el cementerio judío de Praga.

qué no sabes si representaría para mí la felicidad el convertirme en soldado [...]. A finales de este mes [de mayo] acudo a inspección médica. Debes desear que resulte admitido, tal como yo lo deseo».¹²⁰ Tal parece que esta voluntad de incorporarse al ejército fuese diseñada como vía segura para su muerte, y así conseguir rápido escape de sus males. Su delicado estado de salud hace que lo rechacen, y ese mismo verano pasa un mes en un sanatorio.

Y ya no volverá a mencionar que siga adelante con *El proceso*, dejándolo inconcluso. A pesar de que, según Brod, «hubiera querido trabajar todavía en esta novela [pero] dejó de hacerlo porque la atmósfera de su existencia había cambiado».¹²¹ En este mismo 1915,¹²² publica de modo autónomo *Ante la ley*, la leyenda del guardián de la puerta, especie de parábola de la novela en su conjunto. En 1920 entrega el manuscrito del intento de novela a Max Brod, quien con carácter póstumo en 1925, desobedeciendo sus instrucciones de quemarlo, conseguirá que, con el título *Der Prozess*, una editorial lo publique en alemán y se comprometa a enviarle las ganancias a Dora.

¹²⁰ Carta del 6-5-1915.

¹²¹ Faltaban fases del misterioso proceso, «que según la opinión expresada verbalmente por el autor [en conversación posterior a 1917], nunca podría llegar hasta la instancia suprema [por lo que] la novela era en cierto sentido inacabable, es decir, podía continuar hasta el infinito». Brod, en su epílogo a la primera edición.

¹²² El 7-9, en el semanario judío independiente *Selbstwehr*, de Praga.



Frank Kafka y Felice Bauer, en 1917, poco después de su segundo compromiso matrimonial.

5. Claves de la novela

«Seguramente se había calumniado a José K., pues, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana». Así comienza la novela *El proceso*.¹²³

En síntesis: tras despertar arrestado sin cargos, un ejecutivo soltero se esfuerza en demostrar su inocencia, perdiéndose en un incomprensible mecanismo burocrático-legal. Tras enfrentarse con el juez de instrucción y denunciar abusos, su tío le consigue la ayuda de un experimentado abogado. Ante la falta de avances, busca apoyos para su defensa en las mujeres, el arte y la Iglesia, pero no consigue evitar su ejecución, sin llegar a saber el motivo.

La trágica peripecia del personaje, relatada con muy realistas elementos dentro de una disparatada sucesión de situaciones, como si reflejase la visión de un demente, se podría comprender como metáfora de *la crisis existencial de una persona atrapada, que busca la lógica de una estructura de poder cuyo sentido no consigue desvelar*. Su distanciado tratamiento literario en alemán praguense oscila entre lo fantástico y lo administrativo (que a veces resulta casi forense), planeando por la nebulosa región de lo onírico.¹²⁴

123 En la traducción de Vicente Mendíbil para la precursora edición en castellano de 1939: *El proceso*, Buenos Aires, Losada (consultada la 10ª ed., 1970, pág. 7). En España se editaría en 1970.

124 Se relaciona con el inicio de *La metamorfosis* (1912), que muestra el despertar de Gregor Samsa «transformado en su lecho en un verdadero gusano». Aquí K. se despierta convertido en acusado. Por otro lado, «la escena de la detención de Josef K. se ha podido inspirar en las *Memorias* de Giacomo Casanova. En la novela hay más referencias ocultas. Ya en el inicio, la unión de un término judicial, *detención*, y otro moral, *malo*, presagia la ambigua naturaleza del proceso y de la

De los diferentes temas significativos del texto literario, ahora seleccionaremos los que nos parecen más relevantes y buscaremos su relación con acontecimientos vitales de su autor, para comprobar si se se reflejan. Añadiremos la interpretación que de esta novela aportan reconocidos especialistas y algunos hechos conectados con su recepción.

1. Densidad semántica

Si se comienza por el nombre del protagonista, *Josef (José)*, puede derivar del bíblico patriarca José, hijo de Jacob. Por ser un soñador, sus hermanos lo vendieron como esclavo, cayendo a manos de Putifar, eunuco del faraón y capitán de su guardia. Tras ganar su confianza y traerle prosperidad, estando solos la mujer de su amo le pidió acostarse juntos, a lo que él se negó: «Mi señor me ha confiado todo lo que tiene. Ni él es más poderoso que yo en esta casa. Nada me ha prohibido sino a ti, por cuanto eres su mujer. ¿Cómo podría yo ahora cometer un mal tan grande y pecar contra Dios?». Su resistencia llevó a la mujer de Putifar, por despecho, a calumniarlo con que la quiso forzar, por lo que el puro José fue a parar a la cárcel del faraón (Génesis: 37 y 39). Que un eunuco no permita a su mujer tener relaciones sexuales, y un joven casto sea castigado sin culpa por una ley tan poco *natural*, puede aportar una clave de inspiración temática y psicológica.

En cuanto a la *K*, parece significar su apellido, ya que solía firmar como *FK*. El 27-5-1914 había escrito en su diario: «Mi madre y mi hermana en Berlín. Esta noche voy a estar solo con mi padre. Creo que tiene miedo de subir a casa. ¿Jugaré con él a las cartas? (Las *K* me parecen odiosas, casi me repugnan, y, sin embargo, las escribo; deben ser muy características para mí)». Aquí juega con el término alemán *Karten*, que designa las cartas.

Una lectura textual de la novela en busca de sus expresiones con mayor densidad semántica o significativa nos daría la siguiente cadena de frases, en las que están entrecomilladas y en cursiva las

judicatura», en la versión en Internet de la novela, que también reproduce muchas de las anotaciones sobre ella de Kafka en su diario (*librodot.com*).

pronunciadas o pensadas por el personaje de K., y solo entrecomilladas las dichas por otros personajes. Se sigue el orden de los capítulos de la edición de Brod:

1) Al despertar, víctima de una agresión, representantes de unas autoridades y de los hombres libres, «[aplican una ley] *que yo no conozco*».

«¿*De qué soy acusado? ¿Qué autoridad dirige el proceso?*».

2) Nadie más tiene derecho a entrar.

K., por piedad, admite que sea un proceso (que puede ser sabotaje de la Justicia).

«*No temo*» esas hojas acusadoras.

Se declara en representación de otros muchos: «*Hablo aquí en su nombre y no en el mío*».

Denuncia que «*detrás de las manifestaciones de esta justicia se encuentra una gran organización*» que detiene y procesa a inocentes como él: un sistema de funcionarios corruptos.

3) No se puede conocer la ley.

Antes no le interesaban las reformas, pero ahora sí desea mejorar esta justicia.

«*Si había sido derrotado, era únicamente por haber provocado el combate*».

¡Qué superior se sentía a este juez sin medios!

Ujier considera que su esposa es la más culpable.

«Haría falta alguien que se enfrentase, como K., porque es un acusado».

Humillaciones de la gente por ser acusados.

Comprueba «*que el interior de esa justicia era tan repugnante como el exterior*».

4) Escribe cartas donde trata de justificar su conducta.

5) Si supiera lo mal pagados que están quienes le detuvieron y robaron objetos, no los hubiera denunciado.

Le atormentaba no haber podido impedir el castigo, pero no era su culpa.

«*Puesto que había comenzado ya a luchar contra la corrupción de la justicia [...] se hizo la promesa de hacer castigar a los verdaderos culpables, que eran los altos funcionarios*».

6) K. era un hombre bueno y justo.

Él, tímido; ellos, vanidosos.

Su llamativo proceso no era ante la justicia ordinaria, sino proceso criminal.

El tío le reprocha no pensar en el buen nombre familiar.

El tío le recrimina por precipitar la muerte del abogado.

Consejo: «No se tienen armas contra esta justicia, es preciso confesar».

7) Defensa: informe explicando las decisiones tomadas en su vida.

El acta de acusación es secreta.

La ley se limita a sufrir la defensa, que debía basarse en relaciones personales de los abogados.

Defecto de una organización judicial que estipula el secreto de los procedimientos.

«La jerarquía de la justicia comprendía grados infinitos [y] todos los funcionarios se hallaban en estado de irritación».

Los abogados no pretenden mejorar el sistema judicial, sino acomodarse a la situación; mientras los acusados meditan reformas.

«Era necesario que eliminase toda idea de culpabilidad [...], la justicia debía tropezar con un acusado que supiera defenderse».

La Justicia y la Victoria: (¡alianza difícil!) ¿No sería alegoría de la Caza?

«Una vez hecha la acusación, el tribunal está firmemente convencido de la culpabilidad del acusado».

«No se admiten pruebas ante el tribunal».

No se sabe con certeza de absoluciones reales o definitivas.

Terrible ignorancia de K. sobre las cosas del tribunal.

8) «Los acusados nada pueden hacer en común contra el tribunal, no existe solidaridad».

Los grandes abogados solo defienden a los que quieren defender.

Con el tiempo, uno se hace esclavo de su abogado.

9) K., «¿podría representar por sí solo a todo el rebaño de los fieles?».

Se te tiene por culpable, se considera tu falta como probada. «¡Pero yo no soy culpable! ¡Es un error!». ¿Cómo puede ser culpable un hombre?

Busca demasiado la ayuda, sobre todo de las mujeres.

Esta justicia [...] de perseguidores de faldas.

«No respetas bastante la Escritura», que es inmutable.
 «El hombre libre es superior al hombre ligado a algo».
 No se puede juzgar al portero: es un servidor de la ley.
 «No se está obligado a creer cierto todo lo que dice, basta que se lo tenga como necesario».
 Eso, «*jelevaría la mentira a la altura de una regla del mundo!*».
 10) «*Solo pensaba en la inutilidad de su resistencia*».
 No podía descargar a las autoridades de su trabajo.

2. Textos suprimidos

Se conservan borradores de capítulos incompletos de la novela, así como tachaduras, que, si bien son textos desechados por Kafka, aportan información sobre posibles desarrollos y variaciones argumentales, que en cierto momento le parecieron apropiados, por lo que se tendrán en consideración.

- El capítulo de la «Visita a la madre», personaje que no llegará a intervenir, nos informa de que «sus achaques por la edad habían disminuido –o se quejaba menos– desde que se había vuelto exageradamente religiosa».

- El de la «Lucha con el subdirector» enfatiza el conflicto bastante explícito en la novela entre K. y su inmediato jefe, ahonda en sus malas relaciones, se debilita la posición de K. mientras aumenta el poder de su rival. (La lucha por el poder dentro de la oficina será eliminada por Welles).

Respecto al interés ideológico, y su conexión directa con el eje argumental, destacan dos de estos capítulos desechados:

- «A casa de Elsa» se proponía presentar a este personaje, la amante semanal de K. Comienza con el aviso que recibe K. de que debe presentarse enseguida en la secretaría del juzgado, o incurriría en «desobediencia». Pero K. había anunciado a Elsa su visita y por esta razón, y aunque no la tuviera, no pensaba cumplir la orden. La rebeldía de K. aquí se manifestaba de modo muy rotundo.

- «La casa» nos plantea que K. trató de averiguar varias veces dónde estaba la sede de la autoridad de la que había partido la primera acusación. Pero esta se limitaba a seguir las instrucciones de «la gran

autoridad acusadora, inaccesible a las partes», tal como le informó el pintor retratista de jueces Titorelli, del que se convertiría en íntimo amigo y benefactor.

En estado de semivigilia, K. se hacía la ilusión de que era el único acusado. Y «le gustaba pensar en Titorelli», al que acariciaba, accedía a sus ruegos, lo abrazaba y se lo llevaba al edificio del tribunal, donde se producía «una transformación. Sabía lo que le había pasado, y le causaba tanta satisfacción que no quería confesárselo». En esta situación se refleja cierta atracción homosexual entre ambos personajes, y, aunque formulada a nivel poético, debió de resultarle tan escandalosa al escritor que, a pesar del enriquecimiento psicológico que aportaba a la historia, se autocensuró y prescindió de ella.

En cuanto a los fragmentos tachados,¹²⁵ destacan en los capítulos:

1. «A todo esto hay que llamarlo una representación grande».

«Al dormir y al soñar, nos encontramos, al menos en apariencia, en un estado esencialmente distinto al de la vigilia, [de ahí que] el momento de despertar sea el momento más arriesgado del día» por si no permanece todo intacto en el mismo lugar que se dejó por la noche.

«Por delante de la casa, un soldado iba arriba y abajo [...]. O sea, que ahora había una guardia ante la casa»; pero que de hecho esperaba a una criada que había ido a por cerveza, y «K. se preguntó si había creído solo de un modo fugaz que el centinela estaba destinado para él. No pudo responder».

2. En lugar de «asamblea política de distrito» decía «asamblea socialista».

3. Ante el estudiante, K. piensa que «tal vez podía obtenerse de él una información más precisa sobre la acusación que se había elevado».

7. Ante el abogado, llegaba «el visitante como un verdadero intruso». Luego, «ni siquiera sabía en qué lugar de la habitación se encontraba».

Le dice: «Yo soy franco, y por eso no temo que no me comprendan. Usted se ha apoderado de mi proceso como si yo fuera totalmente libre».

¹²⁵ Incorporados a la edición de I. Hernández para *El proceso*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 301-306.

9. En la catedral, «ni siquiera sabía en qué lugar de la iglesia se encontraba», y la falta de visibilidad «le oprimía».

10. Cuando lo llevan a ejecutar, «de vez en cuando aparecían policías [y] uno de bigote espeso, con la mano en la empuñadura del sable confiado a él por el Estado, se acercó» al sospechoso grupo. «“El estado me ofrece su ayuda”, dijo K. en susurros al oído de uno de los caballeros. «¿Qué pasaría si hiciera repercutir el proceso en el campo de las leyes del estado? ¿Podría suceder que tuviera que defender a estos caballeros contra el estado!».

Por tanto, a la ya identificada serie de elementos significativos se unen:

- En capítulos suprimidos: desobediencia; la gran autoridad acusadora, inaccesible a las partes; satisfacción (¿homosexual?) que no quería confesarse.

- En fragmentos tachados: espectacularidad del proceso iniciado; riesgo del despertar; desorientación espacial; disminución de la tendencia paranoica; sensación de ser un intruso, de opresión; ambigüedad de la relación con el Estado.

3. Síntesis de significados

A partir de los ya aislados conceptos-centrales en la novela, se puede organizar la siguiente síntesis:

- *¿De qué es acusado K.? ¿Por quién?* No teme esa acusación basada en actas secretas, ante un tribunal que no admite pruebas, convencido de antemano de la culpabilidad del acusado, y que no absuelve a nadie.

- *Denuncia la corrupción de un sistema judicial*, con su infinita jerarquía de funcionarios, tan repugnante en su interior como en el exterior, sin que los abogados pretendan mejorar tal sistema. Ahora él sí desea reformar esta justicia, que debía tropezar con un acusado que supiera defenderse, eliminando toda idea de culpabilidad. En representación de otros muchos, luchaba contra la corrupción de la justicia, pero sin la solidaridad de los demás.

- *Es derrotado, pero por haber provocado el combate*. Inutilidad de su resistencia.

- *¿Representa K. a la colectividad?*

Y como relevantes principios ideológicos:

- *El hombre libre es superior al hombre ligado a algo.*

- *No se puede juzgar a los servidores de la ley.*

- *No se está obligado a creer cierto todo lo que dice, basta que se lo tenga como necesario: ¡Eso elevaría la mentira a regla del mundo!*

Sobresalen dos grandes bloques temáticos: el de la culpabilidad y el de la corrupción de la Justicia. Hagamos su análisis a la luz de la biografía de Kafka.

4. Sentimiento de culpa

Según informa este texto literario:

- K. era un tímido hombre bueno y justo, ignorante de las cosas del tribunal.

- Representantes de unas vanidosas autoridades y de los hombres libres aplican una ley que no conoce K. y que no se puede conocer.

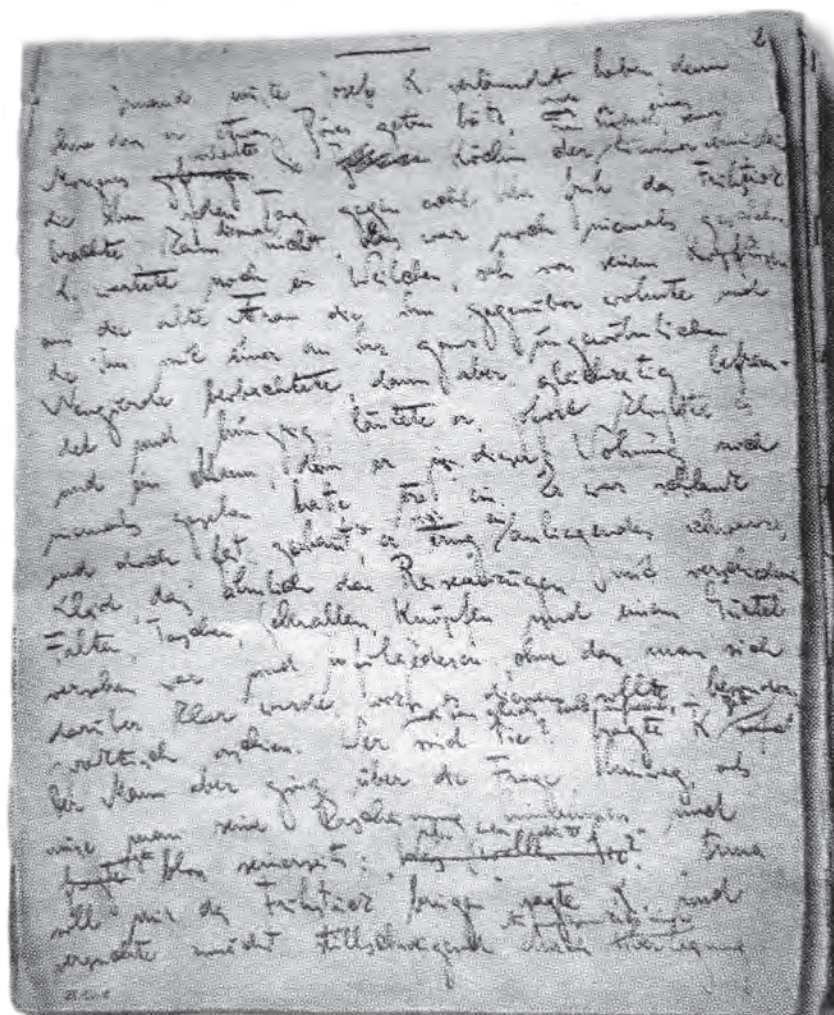
- Si pierde su llamativo proceso será borrado de la sociedad.

- Apariciones de un difuso sentimiento de culpabilidad (escribe cartas tratando de justificarse; le atormentaba no haber podido impedir el castigo de los inspectores; Tío le reprocha no pensar en el buen nombre familiar, y le recrimina por precipitar la muerte del abogado; busca demasiado la ayuda, sobre todo de las mujeres; no respeta lo bastante la Escritura, que es inmutable; se considera probada su falta: «*¡Pero yo no soy culpable!*», grita indefenso K.

No conozco ningún análisis que no destaque el tema de la culpabilidad como base de *El proceso*. El mismo Kafka interpreta así a los protagonistas de sus dos primeras novelas: «Rossman [el de *América*] y K., el inocente y el culpable, y ambos eliminados por la justicia sin discriminación, el inocente con mano más leve, más dejado de lado que suprimido».¹²⁶

Resulta que la culpa es una sensación experimentada por el autor en numerosos momentos de su vida y respecto a diversos motivos, tal como reitera en su diario y sus cartas. Comenzaremos por desglosar

¹²⁶ Diario, 30-9-1915.

Manuscrito de *El proceso*.

las diferentes causas provocadoras, a medida que van apareciendo en sus escritos privados:

1) La primera podría ser respecto a la falta de valor de su obra literaria, que hunde sus raíces profundamente en su pasado, como testimonio «La condena de mi tío», un recuerdo infantil plasmado en

su diario el 19-II-1911. De visita en casa de sus abuelos, escribió algo sobre la cárcel, con el deseo de que los adultos lo leyeran. Un tío lo hizo y se limitó a comentar: «Las zarandajas de siempre». Franz lo percibió como que así lo estaba expulsando de la sociedad.

En la novela, el tío de K. se asusta de su tranquilidad, y le pregunta si sabe lo que significaría perder el proceso: «Serías borrado de la sociedad».

2) En otra anotación del diario del mismo día, expresará con contundencia otra causa que le amargaría su existencia adulta: las seis horas diarias de oficina como tortura por no poder dedicarse a su trabajo auténtico, la literatura.: «El culpable soy yo [...], esto supone una terrible doble vida, la única salida de la cual es probablemente la locura».

Año y medio después, amplía el ámbito sobre el que interviene y las consecuencias que provoca esta sensación: «En la oficina (quedando excluido que pueda prescindir de ella alguna vez) todos los días me llevo disgustos y reproches, siempre por mi culpa [...], se me pierden los documentos de archivo aunque los tenga agarrados con las dos manos, soy incapaz de entrar en el examen de un expediente que me inspire especial aversión, aunque tenga que soportar durante años la amenaza que de él se deriva». ¹²⁷ Volveremos sobre este aspecto al final del bloque.

Conectada con esta causa, aunque a un nivel muy inferior, se encuentra la fábrica de amianto de su cuñado, que menciona al final de 1911: «La tortura que me produce la fábrica. ¿Por qué me dejé convencer, cuando me hicieron comprometerme a trabajar en ella por las tardes?».

3) Otro gran motivo es la relación con sus progenitores: «Mi constante sentimiento de culpa respecto a mis padres». Situada su habitación en la casa familiar entre el dormitorio de los padres y el salón de estar, donde por las noches jugaban ellos a las cartas mientras él, sentado a la misma mesa, se dedicaba a escribir sus inacabables cartas, sin dirigirles la palabra durante horas, esta convivencia no parece muy gratificante. Con la madre, que admitía la rareza de su comportamiento, tuvo una concesión que se ve obligado a excusar

¹²⁷ Cartas a Felice del 26 y el 27-6-1913.

ante Felice; así un simple episodio familiar desencadena un drama epistolar. Al comunicar a su madre, el día que cumplía los 30 años, que tenía novia, ella le pide que soliciten un informe sobre su familia: «Cedí ante mi madre por un sentimiento de culpa [por] incapacidad dialéctica [frente a ella, y] por falta de energía. Me siento culpable [...] porque tal vez te he hecho daño [como excusa, mi insomnio] perdónalo [...] lo mismo que yo me arrepiento sin culpa. La pregunta respecto a si soy o no culpable no entra para nada en consideración, en este contexto [pero] tú has sufrido un agravio. Soy incapaz de hablar con nadie, pero menos aún con mis padres. Es como si me infundiera terror la visión de aquellos de los que provengo [...]. Mi sentimiento de culpa hacia ti me hizo decirle a mi madre que espere [y luego] retiré a mi madre la autorización que le había dado».¹²⁸

En lo que afecta a la ambivalencia de sus sentimientos hacia su padre, queda debida constancia en la *Carta al padre* que podría figurar como capítulo en los manuales psicoanalíticos. Aquí nos limitaremos a citar lo que poco más de un mes después le escribe a Felice: «Mi admiración hacia mi padre es quizá tan grande como el miedo que me inspira [...]; es mi enemigo y yo el suyo [...]. Mi inferioridad respecto [a él], agrios reproches relativos a que yo le había incitado a participar en la fracasada fábrica de amianto, de la que ahora me he desentendido».¹²⁹ Esta recriminación debía repetirse a menudo, puesto que año y medio después sigue recibiendo reproches de su padre a causa de la fábrica: «Tú me metiste en el baile», le achaca en una comida, sin que impida a Franz, que ya vivía solo, regresar a casa para escribir tranquilo: «Con la conciencia de que mi culpa está fuera de duda, aunque no es tan grande como mi padre la describe».¹³⁰ Ya se ha visto antes cómo él mismo se lamentaba de haber aceptado la propuesta para ayudar en ese mal negocio.

4) Otro y muy serio motivo de causar sentimientos de culpa en Kafka eran las consecuencias en Felice y en su familia, de su manera

128 Cartas a Felice del 6 y el 7-7-1913. Se podría contemplar el inicio de la novela como la situación contraria: se elabora un informe sobre el joven K. (él mismo), cuando transita de la juventud a la madurez.

129 Carta a Felice del 24-7-1913.

130 *Diario*, 19-12-1914.

de manejar la relación común. Ya se trató en extenso anteriormente esta sensación de haberla hecho desdichada y de haber destrozado a su familia, por lo que ahora nos limitaremos a añadir dos datos. En 1917 anota en su *Diario*: « [F.] era una mujer inocente condenada a graves torturas; yo he cometido la injusticia».¹³¹ Cuando comienza su relación epistolar con Milena, en junio de 1920, le confiesa que, al recordar sus anteriores noviazgos, encuentra un rasgo común: «Fui total e indudablemente culpable de todo, las dos jóvenes sufrieron por mi culpa, y en verdad [...] solo por ella [ahora se refiere a Felice, la otra fue Julie W. unos meses en 1919] yo no podía sentirme definitivamente contento, tranquilo, decidido, capaz de afrontar el matrimonio, aunque se lo prometía sin cesar, por mi propia, absolutamente propia voluntad [...]. La torturé durante casi cinco años –o, si usted quiere, me torturé–, pero por suerte era irrompible, de cruce judío-prusiano, una mezcla vigorosa e invencible. Yo no era tan fuerte como ella, de todos modos ella únicamente sufría, en cambio yo hería y sufría» (pág. 36). Para Brod, «K. no se casó, quedó soltero [...], esa es la culpa secreta que ya antes de *El proceso* lo había separado de la realidad de la vida».¹³²

5) Finalmente, el gran reproche que Kafka se hace a sí mismo a fines de 1915, cuando ya había creado *El proceso* y pensaba en su futuro: «Cuando acabe la guerra [...] me trasladaré a Berlín [...], pues aquí ya no puedo más [...], debería haberme marchado en 1912». Esta idea la repite dos días más tarde, en Navidad: «Siempre este temor esencial: ¡Ojalá me hubiese ido en 1912, en plena posesión de todas mis fuerzas, con la cabeza clara, no minado por los esfuerzos por reprimir unas fuerzas vitales». El 9-3-1914 había expresado en su diario con gran distanciamiento el dilema vital que lo embargaba sobre este asunto: «Siento un apego fuera de lo común hacia una vida cómoda y dependiente, o sea, que yo mismo intensifico todo aquello que me perjudica. Finalmente, también envejezco, los cambios se hacen cada

131 Añade: «A causa de la cual ella es torturada, y además le proporciono el instrumento de tortura [...], estoy completamente insensible y al mismo tiempo sin amparo». Luego escribe, al comentar el 21-9-1917 el desdichado viaje de 30 horas que ella hizo para ir a verle: «He soñado con mi padre».

132 M. Brod, *Kafka, op. cit.*, pág. 172.

vez más difíciles [...]. La vida de funcionario podría ser buena para mí, si estuviese casado [y, si no lo hice, fue por creer que mi actividad de escritor] se vería comprometida por el matrimonio. Puede que tuviera razón; pero mi soltería, con la vida que ahora llevo, la ha aniquilado. Llevo un año sin escribir nada [...]. Como jurista austríaco, cosa que en realidad no llego a ser del todo, carezco de perspectivas que puedan servirme; lo mejor que podría alcanzar en ese aspecto ya lo tengo en el empleo que ocupo, y, sin embargo, no sirve de nada [contemplando el único sitio para cambiar de vida, Berlín]. Allí podría desarrollar [...] mis dotes de escritor, en el periodismo [...], pero estás acostumbrado a una vida cómoda. No, lo que necesito es una habitación y un régimen vegetariano, y casi nada más [...] ¿Estás bien de salud? No. El corazón, el insomnio, la digestión».

Como documento que ilustra esta impotencia a cambiar de profesión y de ciudad, su confesión en el diario el 18-10-1916: «Yo, que casi nunca he sido independiente, tengo un deseo infinito de autonomía, de independencia, de libertad en todos los aspectos. [Mis padres] han destruido casi sin remedio mi voluntad, a pesar de todo quiero ser digno de ambos.¹³³ Ellos me han engañado y, sin embargo, no puedo rebelarme contra la ley natural, sin volverme loco [...]. Literalmente, me encuentro situado frente a mi familia y no hago más que blandir cuchillos a mi alrededor, para herir y defender al mismo

133 En un borrador de carta a sus padres escrito en sus vacaciones de 1914 tras la ruptura con Felice, les anunciaba su intención de probar durante un par de años a vivir de su trabajo literario en Berlín o Múnich: «Para bien vuestro y mío (que, de seguro, son uno solo) todo ese asunto me impide seguir viviendo como hasta ahora». Y dirigiéndose al padre le expone que ha crecido exclusivamente en medio de una dependencia y un bienestar exterior: «¿No crees que ello ha sido completamente dañoso para mi naturaleza, por mejor intención y cariño que tuvieran quienes me lo procuraban? [...] En el fondo, aspiro a la dependencia. Todo se me brinda tan a pedir de boca. La oficina me resulta muy pesada, a veces hasta inaguantable, pero fácil al fin. Gano más de lo que necesito. ¿Para qué? [...] ¿Me es, acaso, adecuado este trabajo? ¿Por qué no dejarlo entonces? No tendré nada que perder y sí todo que ganar, si renuncio y me marcho de Praga [...]. De ningún modo soy perezoso, y soy, además, bastante sobrio [y] aunque tengo la convicción de que mi plan es lo único cierto y que, si dejo de cumplirlo, dejo de dar un paso decisivo, es, desde luego, importantísimo para mí saber qué opináis». No llegaría a enviar la carta. En Max Brod (1974): *Kafka, op. cit.* págs. 142-143.

tiempo e incesantemente a la familia». Los padres, representando a la sociedad, quizá por sobreprotección ante su naturaleza enfermiza, contribuyeron a ahogar en él su ansia de libertad. Y no será hasta 1923 que por fin se atreva a trasladarse a Berlín, y consiga una breve felicidad en pareja.

Y respecto al nivel simbólico máximo responsable de la interiorización de la culpa entre los judeo-cristianos, Kafka admitiría que a veces creía «entender el pecado original como nadie» (*Cartas a Milena*, pág. 199), y que «nos hallamos en pecado independientemente de la culpa». ¹³⁴

5. Poder de los tribunales

«¿Dónde estaba el Juez al que no había visto, la Alta Corte a la que no había llegado?».

Desde el comienzo del relato, su protagonista se encuentra amenazado por la instancia judicial, que funciona en el secretismo y la corrupción, con un inmenso poder de origen indefinible. Aparte de su doctorado en leyes, Kafka conocía a fondo el funcionamiento de las instituciones de la justicia, debido a sus actividades profesionales.

1) Al licenciarse, desempeñó durante un año la ayudantía jurídica en los tribunales, experiencia de la que nunca habló, y que Wagenbach considera que debió de ser «muy deprimente»: «Solo se ha referido a la inutilidad de ese tiempo: “durante los años de tribunal –me parece claro– no he conseguido nada”». ¹³⁵ Pero le permitiría conocer desde dentro los engranajes judiciales.

2) Parte de sus atribuciones en la compañía de seguros tenían que ver con reclamaciones y demandas. En sus cartas a Felice de 1913, le describe cómo emprende varias de estas intervenciones:

- «Estuve en el tribunal hasta las 2 sin interrupción [...]. No se alcanzó decisión alguna, la causa tuvo que ser aplazada una vez más,

¹³⁴ Franz Kafka (1999): *Cuadernos en octavo*, Madrid, Alianza, pág. 64, correspondiente al 18-1-1918.

¹³⁵ K. Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka*, op. cit., pág. 146.

pero yo me dejaré moler a palos antes que volver allá» (Leitmeritz, cerca de Praga, 5 de febrero).

- «Me he quedado en cama [...] con una invencible repugnancia hacia los preparativos, que, sin embargo, son indispensables para mi actuación ante el tribunal de Aussig». Ese mismo domingo 20 de abril, horas después reanuda la carta: «A punto de irme a acostar y todavía no he preparado realmente nada para el tribunal de Aussig, pese a que mañana apenas tendré tiempo y pese a que, si quiero ir allá con solo una pequeña esperanza de éxito, o por lo menos con alguna seguridad de no quedar en ridículo, tendría que ordenar en mi cerebro mil cosas, para una causa tan complicada como la que se ha de ver. Pero no puedo, no puedo. Si solamente se tratara de estudiarse los dossiers, pero previamente a esa labor, para que se note mi repulsión, hay rocas que he de desalojar primero. No puedo». Dos días después, desde la localidad de Aussig le envía una postal: «Un ingeniero de nuestra compañía, que actuará como testigo en la causa que se verá hoy, mientras que yo actuaré como una especie de fiscal, está sentado enfrente de mí, y quiere discutir un montón de cosas a toda prisa, pero yo le digo –en estos momentos me está leyendo no sé qué– que tengo que escribir una postal, pues de lo contrario la cosa saldrá mal irremediablemente». Horas más tarde, en otra postal: «Y, en efecto, ha salido mal, pese a que aún no ha terminado. ¡Qué se le va a hacer! No es culpa mía, no hay que enfadarse por eso. Tampoco es que me importe mucho, pues en Praga me está esperando una carta, y eso es lo principal». Su distanciamiento es destacable, y puede que sintiese que no tenían la razón de su lado.

3) La dramática ruptura de su primer compromiso matrimonial con Felice, a consecuencias del veredicto de lo que denominaría *tribunal en el hotel*, donde él era el acusado y al mismo tiempo se sentía ocupando el papel del juez, ya se ha tratado. Por su parte, Brod indicó que «en esas terribles sacudidas» se encuentra el origen de *El proceso*.¹³⁶

4) A nivel anecdótico, se pueden reseñar otras varias posibles influencias:

¹³⁶ M. Brod, *Kafka, op. cit.*, pág. 140. Y también de *En una colonia penitenciaria*.

• En 1911, cuando comienza a relacionarse con la compañía de teatro yiddish, le causa gran impacto la representación de *El bautizado*, obra que termina con un proceso, donde «aparece el mismo Dios [que] castiga al malvado con la ceguera», y se desarrolla un juicio donde el asesino es descubierto, se envenena y convierte.

• Días después, mantiene una conversación callejera con su amigo el locuaz doctor K, que litigó él solo contra un bufete de seis abogados, y opina sobre «el Tribunal Supremo, cuyas sentencias son al parecer malas y se contradicen entre sí»; en tono de despedida Kafka inicia «un asomo de defensa de este tribunal, y entonces él aduce pruebas de que este tribunal no puede ser defendido»: «Inmediatamente me asombro de la maldad de este tribunal, y él explica las razones de que sea así: el tribunal anda sobrecargado; por qué y cómo [...]. Las expresiones jurídicas dan consistencia al discurso, se citan párrafos cuya elevada cifra parece perderse en la lejanía».¹³⁷

• Una de sus primeras publicaciones fue *El fogonero*, que era el primer capítulo «de la desdichada novela [*América*]. Aparece en una colección barata [...] que va a llevar un nombre algo cómico: *El día del Juicio*».¹³⁸

• Poco después, en su diario anota: «He sollozado ante la información del proceso contra una tal Marie Abraham, de 23 años, que, empujada por la miseria y el hambre, estranguló a su hijita Bárbara, de casi nueve meses, con una corbata masculina que le servía de liga y que se desató. Una historia completamente esquemática».¹³⁹

5) La redacción de *El proceso* la alternaba con cuentos cortos, entre los cuales hay uno muy emparentado, *En la colonia penitenciaria*, ácido alegato contra la pena de muerte y las deformaciones de la justicia. Un explorador extranjero que visita la lejana colonia es invitado a presenciar la ejecución de un soldado condenado por desobediencia e insulto hacia un superior.

Un capitán había hallado al criado dormido mientras guardaba su puerta, por lo que lo azotó, pero en vez de suplicar perdón le exigió que soltara el látigo. El proceso fue llevado por un viejo oficial, desig-

¹³⁷ *Diario*, 13-10-1911.

¹³⁸ Carta a Felice del 1-5-1913. En esta colección se publicaría el relato *Ante la ley* a finales de 1915.

¹³⁹ *Diario*, 2-7-1913.

nado juez, cuyo principio fundamental era que «la culpa es siempre indudable». La acusación del capitán era prueba suficiente; el acusado no conoció su sentencia, ni que había sido condenado, y ni siquiera pudo defenderse. El cruel castigo consistió en escribir sobre la espalda del condenado, mediante una ingeniosa maquinaria móvil con una aguja, la disposición violada. En este caso, se le grabaría «Honra a tus superiores», provocándole lentamente la muerte, llegando el condenado a descifrar la inscripción al sentir las heridas.

«La injusticia del procedimiento y la inhumanidad de la ejecución eran indudables», por lo que el explorador los desaprueba y decide contribuir a su supresión, deseada por el nuevo comandante.¹⁴⁰

• Otro texto de la misma época es *El ayudante del fiscal general* (desaparecido), lo que indica cierta obsesión por el tema procesal.

6) Después de serle diagnosticada la tuberculosis, cuando decide romper por segunda (y definitiva) vez su compromiso con Felice, en carta de tono testamentario le comunica: «No estoy empeñado en llegar a ser una buena persona, capaz de responder adecuadamente ante su Tribunal Supremo, sino que, muy por el contrario, me esfuerzo por abarcar con la mirada a la comunidad humana y animal, por entender sus predilecciones, sus deseos, sus ideales morales fundamentalmente, por trasladarlos a preceptos simples y por desarrollarme yo mismo en esa dirección lo antes posible, de forma que resulte agradable a todos [hasta poder] llevar a cabo abiertamente mis inmanentes bajezas. En suma, que lo único que me importa es el tribunal de los hombres, y, para colmo, es a este al que pretendo engañar, aunque, eso sí, sin trampas».¹⁴¹

Finalmente, cuando en 1920 le envía a Milena su *Carta al padre*, escrita un año antes y que aún no le había entregado, le dice: «Y trata de comprender al leerla todas las argucias legales, es una carta de

¹⁴⁰ Incluido en *La condena*, Madrid, Alianza/Emecé, 1972. El 10-11-1916 la leyó en público en una librería de Múnich, desagradando a los asistentes esta terrible profecía de lo que luego serían los campos de concentración nazis. A pesar del fracaso, fue una de las escasas obras publicadas por el propio Kafka (en 1919). Tanto este relato como *El ayudante del fiscal general* están en su anotación-inventario al *Diario* el 31-12-1914.

¹⁴¹ Carta a Felice del 1-10-1917.

abogado».¹⁴² Como no podía ser menos, su experiencia profesional se filtraba en su obra literaria, incluso en la más íntima.

6. Aspectos biográficos incorporados

Teniendo en cuenta que el propio Kafka hizo constar que todo lo que escribía tenía relación consigo mismo, busquemos en su vida, sus anhelos y sus preocupaciones los modelos inspiradores de las situaciones noveladas.

1) «La antevíspera del trigésimo primero aniversario de su nacimiento [...] se presentaron dos señores en el domicilio de K.», para ejecutarlo.

El día de su 31º cumpleaños recibe la carta de una alarmada Grete, ya convencida de que él era un neurasténico, lo que será prólogo de la condenatoria sesión del *tribunal del hotel* nueve días después.

2) «Llamaron a la puerta y entró un hombre que él nunca había visto en la casa».

Kafka escribe en su diario: «El hecho de que entre alguien en mi cuarto, aunque sea una persona con la que me une la mayor amistad, siempre me ha aterrado, era para mí algo más que un mero símbolo de mi miedo».¹⁴³

3) La señora Grubach, patrona de la pensión de K., «estaba siempre a su disposición, pues era el huésped preferido», lo que la muestra tan solícita como la patrona del primer cuarto que Kafka había alquilado: «Casi cada mañana se acercaba la vieja señora a mi cama y me susurraba nuevas propuestas de mejora».¹⁴⁴

4) «Escribió dos cartas a la joven [Srta. B., donde] trataba de justificar una vez más su conducta [y] pedía que le concediera una entrevista».

Se aprecia un reflejo de parte de su correspondencia epistolar con Felice Bauer. En el manuscrito de la novela, este personaje se identifica como F. B. (Fraulein Bürstner), lo que recalca su modelo real.

¹⁴² *Cartas a Milena* (1987): Madrid, Alianza, pág. 57. Algún autor considera al tribunal como figura paterna.

¹⁴³ Carta a Felice, 26-6-1913.

¹⁴⁴ Carta a Felice, 3-3-1915.

5) La frágil señorita Montag, que se muda a vivir con F. B., lo llama para «decirle algunas palabras» de parte de su amiga, quien le ruega que le perdone que le hable ella en su lugar: «Inclusive pienso que se lo puedo decir yo mejor que ella, pues estoy relativamente menos interesada en este asunto».

Igualmente, aquí se refleja a Grete Bloch, la amiga cercana de Felice que es enviada por ella como intermediaria.

6) «Quiero que haga mi retrato», dice K. al pintor Titorelli. Luego, mientras conversan, cuando K. se quita la chaqueta se excitan las niñas, según el pintor al creer que iba «a hacer su retrato y que usted se desnuda por ese motivo».

En su diario anota el 7-I-1912: «Tengo que posar desnudo para el pintor Ascher, como modelo para un San Sebastián». No vuelve a referirse a ello.

7) «La semana pasada fui a verle al banco, pero estaba tan ocupado que no me dejaron entrar» cuenta la prima Erne. Y poco después: «Una tarde [estando K. muy ocupado] vio venir a su tío, [quien] penetró en la oficina deslizándose entre dos ordenanzas en el momento en que estos llevaban unos papeles».

Durante el distanciamiento de Felice de inicios de 1914, decide de improviso viajar a Berlín, apareciendo por sorpresa en la oficina donde ella trabajaba.

8) Cuando llega a la sala de interrogatorios, «K. creyó que había puesto los pies en una reunión pública [debido a la barahúnda del gentío y los discursos], hubiera creído hallarse en una reunión política [...]; pequeños ojos negros brillaban en la penumbra, las mejillas parecían mejillas de borrachos [...]; todos formaban parte del mismo clan».

Durante un viaje de trabajo a Viena, en septiembre de 1913, Kafka asiste una mañana al Congreso Sionista, cuyos asistentes son descritos así: «El tipo de cabezas pequeñas y redondas, mejillas firmes [...]; constante griterío [...]; inefectivos discursos [...]; desolador».¹⁴⁵

9) Al salir del despacho del abogado, su tío le recrimina haberse ocultado con una mujerzuela: «Probablemente tú has contribuido a su completo hundimiento [del abogado], tú has precipitado [su] muerte».

¹⁴⁵ Carta a Felice, 16-9-1913.

Tras fallecer el padre de Felice, siente que ha «contribuido a la muerte del padre». ¹⁴⁶

10) «Buscas demasiado la ayuda de los otros, y sobre todo la de las mujeres», dice el abate a K. con tono de desaprobación.

En su vinculación con Felice, Kafka esperaba encontrar el apoyo necesario para superar su angustia vital.

11) «Uno de los señores acababa de agarrarlo por la garganta; el otro le hundió el cuchillo en el corazón y se lo volvió a hundir dos veces más».

En su diario anota lo que debía de ser una recurrente ensoñación diurna: «Esta mañana, a primera hora, por primera vez en mucho tiempo, la alegría de imaginar un cuchillo que gira clavado en mi corazón». ¹⁴⁷

12) Y, como elementos dominantes:

K. pensaba «preparar un informe escrito para su defensa [exponiendo su existencia y explicando] los motivos que había tenido para obrar como había obrado y juzgando a continuación esos motivos». Se puede asimilar este *informe* con la novela o el trabajo (inspirado en su vida, como el resto de su producción literaria) que necesitaba emprender tras la ruptura: «Si no me salvo con un trabajo, estoy perdido». ¹⁴⁸ Al día siguiente es más explícito: «Pero ahora me voy a defender. Tengo un mes de tiempo, durante la ausencia de mi jefe». Será entonces cuando inicie la redacción de *El proceso*.

Conectado con lo anterior, tenemos: «Era preciso que se hiciese esa demanda. Si no llegaba a encontrar tiempo en la oficina, lo que era muy probable, la redactaría en su casa durante la noche. Si las noches no bastasen, pediría unas vacaciones, [sabiendo que constituía] un trabajo casi interminable».

En octubre de ese año, anota que se ha tomado «una semana de vacaciones para sacar adelante la novela», que a continuación prorroga con otra semana.

¹⁴⁶ *Diario*, 5-12-1914.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 2-II-1911.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 28-7-1914. Recuérdese también el perturbador informe pedido sobre la familia de Felice.

Finalmente, su gran frustración vital (como no podía ser menos) también aparece en la novela: «Una defensa minuciosa [...] ¿no exigiría necesariamente que renunciase a todo otro trabajo? [...] ¡Y era preciso trabajar para el banco! [...] ¿No era [este un] suplicio aprobado por el tribunal como complemento del proceso?».

Si se sustituye «banco» por «oficina», queda evidente que se está mostrando a sí mismo, que percibía dicho trabajo como una tortura o *condena*.

Para su amigo y albacea Brod, «K. muere de debilidad vital; ya está muerto desde la detención [y], retrotrayendo la novela a lo biográfico de donde se originó [...], la vida de Kafka solo puede considerarse como afectada de debilidad si se la mide con la exigencia heroico-moral, monumental, que se impuso a sí mismo».¹⁴⁹

7. Interpretaciones

La bibliografía consagrada a Kafka y a esta novela es particularmente rica y voluminosa, hasta el punto de que se la llega a considerar un género literario. Gran influencia ha tenido la opinión de Max Brod, para quien «desde el Libro de Job no se ha disputado tan reñidamente con Dios como en *El proceso* y *El castillo*, [ya que] Dios hace en el *Libro de Job* todo aquello que al hombre le parece absurdo e injusto»;¹⁵⁰ y convierte a Kafka en místico santo-víctima.

Con Willy Haas (1952) se abre la vía de la ensoñación: «Kafka soñaba sus obras, es decir, su genio funcionaba al estilo de los sueños, con su exacto realismo onírico, su lógica onírica y aun su arquitectura y su trama oníricas».¹⁵¹

149 M. Brod, *Kafka*, op. cit., pág. 172. Opina que «las exigencias que Kafka se planteaba a sí mismo eran las más rigurosas. Casi nunca creía satisfacerlas» y lo atribuye a su *distancia de Dios* (la distancia a la perfección de la conducta recta). También se interroga por el significado en el último párrafo del «hombre desconocido y borroso que abre los brazos» a K.: «¿Quién es? [...] ¿Un buen hombre? [...] ¿Aún podía haber ayuda?».

150 *Ibid.*, pág. 168.

151 En el epílogo a la edición alemana de las *Cartas a Milena* (1987), op. cit., pág. 197. «No hay crítico que no haya recurrido al sueño para hablar de Kafka»,

En cuanto a Marthe Robert, una de las más acreditadas exégetas de Kafka, afirma que este juega sobre el doble teclado de la subjetividad ligada al héroe y la objetividad unida al relato: «Lo que sucede en él se constituye en historia alrededor de él, [siendo así que] la objetividad [del narrador] es un engaño, no recubre nada más que una subjetividad absoluta que determina en todo momento su ángulo de visión».¹⁵²

Para Edwin Muir, introductor de su obra al público inglés, tanto *El proceso* como *El castillo* serían obras metafísicas o teológicas.

La importancia cultural aún más que literaria de *El proceso* ha suscitado el interés de muchos pensadores, que no dan por cerradas las interpretaciones posibles. En palabras de uno de los más reconocidos, la ensayista judío-alemana Hannah Arendt, publicadas en 1944 desde su exilio en EEUU para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte de Kafka, «sobre *El proceso* se ha publicado toda una biblioteca de interpretaciones». Tras resumir la novela, Arendt nos aporta la suya: «El poder de la máquina que atrapa y destruye a K. reside en la apariencia de necesidad, una apariencia que se hace real gracias a la fascinación de los seres humanos por la necesidad [y] la máquina se mantiene en funcionamiento gracias a las mentiras que justifican la necesidad, de modo que, consecuentemente, un hombre que se niegue a someterse a ese “orden del mundo”, a esa maquinaria, se convierte a ojos de todos en un criminal contra una especie de orden divino. Esa sumisión se alcanza cuando el hombre deja de preguntarse por la culpabilidad y la inocencia». En esta obra, «la sumisión no se consigue por medios violentos, sino mediante el creciente sentimiento de culpa que la acusación vacía e injustificada produce en el acusado K. [...] Lo que pierde a K. [es] el sentimiento de culpa [que lo conforma] hasta hacerlo capaz de encajar en el papel que le han impuesto, [y cuando] se deja matar sin oponer resistencia [es porque] se somete en nombre de la necesidad y ofuscado por la conciencia de culpa».¹⁵³ Tenemos aquí expresados una serie de con-

escribe Sealtiel Alatríste en su ya citado artículo.

152 Marthe Robert (1960): *Kafka*, París, Gallimard, págs. 138-144.

153 Hannah Arendt (1944): «Franz Kafka, revalorado», reimpreso en *Obras completas de Kafka*, Madrid, Círculo de Lectores, 1999, I: págs. 176-177.

ceptos que se podrían encadenar del siguiente modo: *la apariencia de necesidad de la maquinaria burocrática obliga al individuo a someterse, al asumir el sentimiento de culpa*. Ya se ha comentado sobre este sentimiento en Kafka.

Arendt añade más adelante: «En el mismo momento de la aparición de la novela, ya hubo quien comprendió que implicaba una crítica a la burocracia estatal del imperio austrohúngaro, [pero, como por aquel entonces] la verdadera naturaleza de la burocracia aún no se conocía bien en Europa [...], algunos empezaron a buscar interpretaciones distintas, en apariencia más profundas, y las hallaron, conforme a la moda de la época, en una representación cabalística de realidades religiosas, algo parecido a una teología satánica. Semejantes errores –y ese malentendido no es menos profundo, aunque sí menos vulgar, que las consabidas interpretaciones psicoanalíticas de Kafka– fueron posibles porque la propia obra los justifica de algún modo. En efecto, Kafka describe una sociedad que se considera a sí misma representación de Dios en la tierra [y] la intención de Kafka es destruir ese mundo [divinizado] plasmando con trazos exagerados su aberrante estructura y confrontando así su realidad con la coartada que le da cobertura. [Pero estas] interpretaciones de Kafka decían más de los lectores que del propio autor; la ingenua fascinación por el mundo cuya naturaleza abominable retrataba Kafka con trazo hiperrealista dejaba al descubierto hasta qué punto los lectores se identificaban con ese *orden del mundo*, [ya que] el público no escuchó el comentario sarcástico y amargo de Kafka sobre la falsa necesidad y la necesidad de la falsedad, que constituyen juntas la *divinidad* de ese orden del mundo, y que son claramente la verdadera clave de la construcción argumental de la novela».¹⁵⁴

En 1969 Elias Canetti, en su célebre ensayo de *antropología patológica* sobre la relación entre Kafka y Felice, sostiene: «De todos los escritores, Kafka es el máximo experto en materia de poder; lo ha vivido y configurado en cada uno de sus aspectos [...]. Uno de sus temas centrales es el de la humillación. En *El proceso* emana de una instancia superior [y la] culpa nace de los continuos esfuer-

¹⁵⁴ *Ibid.*, págs. 177-179. Estas apreciaciones entroncan con nuestra búsqueda de lo biográfico.

zos en torno al tribunal. En *El castillo*, humillación a través de la dominación; Kafka es partidario de los humillados [...]. Taciturno, tendencia a guardar secretos incluso ante sus mejores amigos, son como ejercicios de obstinación. La lucha de Kafka contra su padre no era más que la lucha contra el poder superior. Su odio estaba dirigido contra la familia en su conjunto». La palabra *poder* en sus escritos «aparece en los más diversos contextos [...]. Dado que teme al poder en cualquiera de sus manifestaciones, dado que el auténtico objetivo de su vida consiste en sustraerse al poder en cualquiera de sus formas, lo presiente [...]. Kafka nunca aprende de sus errores [...]. En la prohibición de la victoria se manifiesta su peculiar forma de ser, su relación especial con el poder. Todos los cálculos nacen de la impotencia y conducen de nuevo a ella».

Más adelante plantea que la crisis del primer noviazgo se convertiría «en ese otro *proceso*», al mismo tiempo que estallaba la guerra mundial, uniéndose así dos causas, «un golpe muy fuerte, aunque en cierto modo falso, como lo fue aquel *tribunal* [y] un nexo entre el infierno exterior del mundo y su infierno interior». ¹⁵⁵

A partir de ahí, establece una sugerente equivalencia entre el anuncio oficial del noviazgo y su dramática ruptura con los acontecimientos básicos de la novela:

Compromiso matrimonial — Detención de K.

Ruptura («Tribunal del A. Hof») — Ejecución de K.

La detención de K. sucede en la habitación de la señorita B.; K. se viste con traje de etiqueta; asisten tres empleados de la oficina; hay unos mirones. Canetti deduce que el deseo de K. hacia la *señorita B.* representa el de Kafka hacia Grete Bloch; en una carta equipara este acto al *patíbulo* (pág. 117).

«No existe ningún tribunal externo cuya autoridad él admita; él es su propio juez, pero lo es en grado sumo y ese tribunal siempre está en sesión [...]; es consciente de que se está sometiendo a su propio proceso, a nadie más le corresponde [...]. Actitud de resistencia, que por su tenacidad constituye el decurso mismo de la novela» (págs. 123-124).

¹⁵⁵ E. Canetti, *El otro proceso de Kafka*, op. cit., págs. 106-107, 140, 143, 149, 150, 152 y 188.

«Autenticidad de su tormento; el *tribunal del A. Hof* lo preparó para ser condenado, no se defendió» (pág. 87).

Para terminar con Canetti, señalemos su curiosa percepción del voluntario *empequeñecimiento* de Kafka, a quien considera «el único escritor de idiosincrasia china que puede ofrecer Occidente» (pág. 164).

En España, para Isabel Hernández, se «nos muestra un mundo que, si no es la fuente, es al menos el espejo de su ansiedad [y] si el protagonista es culpable, su culpabilidad debe ser existencial y análoga al pecado original [...]; todo parece un sueño, se presta a una interpretación de este tipo, según la cual toda la acción tendría lugar en la mente del protagonista [...]. Tal vez esté buscando un ideal en un mundo imperfecto. Es posible que esta sea la más persuasiva de todas las interpretaciones posibles de la obra».¹⁵⁶

Ese mismo año, José María González escribe que «Kafka trataba de comunicar no una figura poética, sino la verdadera naturaleza del poder político de la burocracia moderna, que es inherentemente absurdo y paradójico por basarse en una contradicción lógica: al que se da por la confusión entre el todo y la parte», lo que lleva, según Gil Calvo, «al absurdo kafkiano, inevitablemente interpretable en sentido maquiavélico».¹⁵⁷ En lo que se refiere concretamente a *El proceso*, Balló y Pérez consideran que esta novela refleja el intento del poder para absorber y anular al hombre. Y que es complementaria de *El castillo*, donde «el asalto a la fortaleza es imposible porque son las leyes del Castillo las que han asaltado y poseído el mundo exterior». Luego resaltan en ambas «la paradoja kafkiana de la aventura laberíntica», que transcurre «reiterativa y concéntrica, por el Océano de la Desorientación».¹⁵⁸

J.-P. Morel juega con el doble sentido del término alemán *Prozess*, que se puede entender no en su acepción de proceso judicial, sino como «movimiento o desarrollo» de tipo clínico, un proceso pato-

156 En la edición a su cargo de *El proceso*, Cátedra, Madrid, 1989, págs. 35-38.

157 José María González García (1989): *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*, Madrid, Visor, citado por Enrique Gil Calvo (1991): *Estado de fiesta*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 168.

158 J. Balló y X. Pérez (1997): *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, págs. 262-264.

lógico, síntoma de un desajuste mental. Y a la lectura de la novela hecha por Camus (1943) en clave de «lo absurdo» opone cierta lógica implacable, a base de elementos dispares y contradictorios, siendo la estrategia de K. aportar la prueba de que la justicia es ilógica y absurda, aunque de hecho esta siga *otra* lógica, que niega su aparente irracionalidad: convertir a todo acusado en culpable.¹⁵⁹

Para J.-P. Damour, el personaje de K. «percibe lúcidamente que la culpabilización es la verdadera cárcel en la que lo quieren encerrar».¹⁶⁰

Para algunos autores, se prefigura una denuncia de los procesos de Stalin.

Pocos resaltan las inquietudes sociales de Kafka, que pueden llegar a ser tan radicales como en la primavera de 1918, cuando, influido por la triunfante revolución soviética rusa, redacta el programa de una «comunidad de obreros carentes de bienes», donde se aboliría el dinero y la propiedad privada, todos tendrían que trabajar (un máximo de seis horas diarias; para las labores físicas, de cuatro a cinco horas) y se viviría con gran moderación, siguiendo las decisiones del Consejo Obrero.¹⁶¹

Finalmente, cuando estaba en su última fase este trabajo,¹⁶² se publicó en castellano *K.*, donde el italiano Calasso nos relata el itinerario de su lectura literal, inmersa en el imaginario de Kafka, quien «reduce los elementos al mínimo absoluto», y no nos deja saber «qué está pasando».¹⁶³ Considera *El castillo* como continuación de *El proceso*, procede al «análisis de la condición del procesado y el extranjero como figuras centrales del proceso creativo», y señala que en ambas

159 J.-P. Morel (1998): *Le Procès de Franz Kafka*, París, Gallimard, págs. 49 y 117.

160 J.-P. Damour (2003): *Le Procès: F. Kafka, O. Welles*, París, Ellipses, pág. 110.

161 *Cuadernos en octavo*, op. cit., págs. 88-89. Este consejo sería como un soviét.

162 Los primeros folios son de 1978, aunque se inició en serio en 1993, mucha dedicación en 2002 (agradezco el apoyo de los doctores Enrique Bustamante y Antonio Castro), redacción en 2005 (corregida por el investigador fílmico especialista en Welles Juan Cobos) y versión final entre 2010 y 2011. Agradezco el apoyo de la Universidad de Málaga a través del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

163 Robert Calasso (2005): *K.*, Barcelona, Anagrama. Sus padres fueron amigos de Grete Bloch. Aquí se reproducen frases de entrevistas en los suplementos culturales de *El País* y *El Mundo*, 22-2-2005.

«los conceptos de elección y de condena no se distinguen apenas». Al crear el Estado un orden que suplanta al cósmico, las peripecias de los personajes surgen de este fenómeno: «Cada vez que el hombre se desvía del orden social o familiar, aparece la culpabilidad». También advierte sobre la relevancia del humor, el deseo y la fatalidad en la obra kafkiana.

8. Importancia de la novela

Añadimos tan solo un par más de datos para confirmar la excepcional acogida¹⁶⁴ que en la segunda mitad del siglo xx tuvo este texto literario. En España se ha convertido en una de las novelas de calidad más veces reeditada, como prueba que desde 1984 a 2009 se cuenten 42 ediciones y reimpresiones. A efectos comparativos con otras obras cumbres de la literatura europea del mismo periodo, se tiene que en estos mismos 25 años, el ISBN registra 16 ediciones del *Ulises* de Joyce (publicada en 1921), 21 de *La montaña mágica* de Mann (en 1924) y nueve de *A la búsqueda del tiempo perdido (I)* de Proust (en 1914); o sea, casi las mismas que las otras tres juntas.¹⁶⁵

El manuscrito que Kafka entregó a su amigo y albacea Brod en 1920 fue, durante unos años, el documento literario más caro del mundo: en 1988, en una subasta en Londres, se pagaron por él casi dos millones de dólares.¹⁶⁶

164 Otros interesados en Kafka fueron Milan Kundera, quien resalta la perjudicial cantidad que Brod le endilgó a Kafka (1986); Deleuze y Guattari (1975) y Claude David (1989).

165 Son 46 entre las tres. Consulta al ISBN efectuada el 25-I-2010.

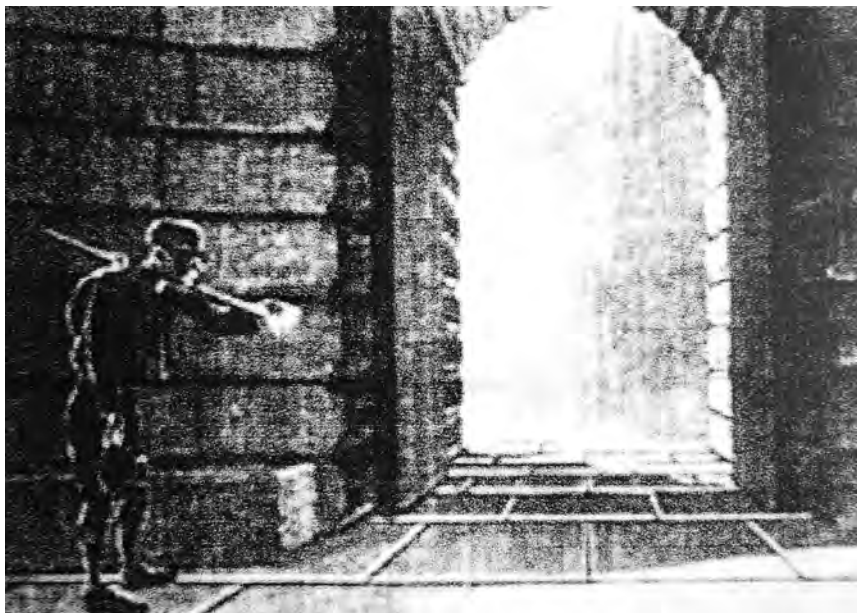
166 Comprado por el Archivo de Literatura Alemana de Marbach, que, tras la Biblioteca Bodleiana de Oxford, es la poseedora de más documentos de Kafka. La rica vendedora fue Esther Hoffe, secretaria e íntima amiga de Max Brod. Este había emigrado a Tel Aviv en 1939, escapando a la invasión nazi de Praga. Tras enviudar en 1942, fue delegando el control de su archivo en Esther, y, al morir en 1968, le encargó su gestión y entrega a alguna institución en Israel o el extranjero. Incumpléndolo, fue vendiendo manuscritos suyos y de Kafka. Al fallecer Esther en 2007 a los 101 años, cedió el archivo en testamento a sus dos ancianas hijas, incluyendo «borradores, cartas y dibujos de Kafka», custodiados en cajas fuertes bancarias en Zúrich y Tel Aviv. Acusándolas de incumplir la voluntad de Brod, la Biblioteca Nacional de

Acabamos con una reflexión de Kafka: «Solo la parte interesada puede juzgar realmente, pero en su calidad de parte interesada no puede juzgar. Por consiguiente, en el mundo no existe la posibilidad de juzgar, sino solo un atisbo de ella».¹⁶⁷ Y con un hecho curioso, el de la *identificación de Kafka con K.*, tal como él mismo cuenta: «Aunque en el hotel escribí mi nombre con claridad, aunque me lo han escrito dos veces correctamente, sigue figurando el nombre de Josef K. en el registro de abajo. ¿Tengo que explicárselo o dejar que ellos me lo expliquen a mí?».¹⁶⁸

Jerusalén exigió la entrega del archivo, al considerarlo patrimonio de los judíos israelitas. Por estos documentos compite el archivo de Marbach, que alega una promesa de Brod, y que Kafka escribió en alemán, siendo más parte de la cultura alemana que de la hebrea. Tras años de un litigio merecedor del calificativo de *kafkiano*, en julio de 2010 un tribunal de familia de Tel Aviv ordenó la entrega de las llaves de las cajas bancarias para su inventario como paso previo a adjudicarlo, y que Marbach devolviese el manuscrito de *El proceso*, cuyo coste solo supera la venta en 2001 en Nueva York del manuscrito de *On the road* de Jack Kerouac, por el que se pagaron 2,2 millones de dólares. El alambicado proceso sigue sin cerrarse (*London Review of Books*, 3-3-2011).

167 Escrito el 24-11-1917 en sus *Cuadernos en octavo*, op. cit., pág. 52.

168 *Diario*, 27-1-1922.



La fábula del guardián de la puerta de la ley, que Kafka incluía al final de la novela, es narrada por Welles como prólogo de la película, representándola mediante imágenes hechas con alfileres por Alexander Alexeieff.



Estela de Hammurabi (hacia 1750 antes de nuestra era): el dios Shamash dicta la ley al rey de Babilonia.

6. La ley y la justicia

Admitamos que la representación de un proceso judicial, tal como se materializa en las obras que estamos estudiando, constituye una síntesis de significados culturales; luego, para ubicar ambas en sus contextos ideológicos, será útil proceder a un doble recorrido sobre los *juicios* en nuestra cultura occidental: uno será mítico-religioso; el otro, histórico.

I. En las religiones

I.1. El Juicio Final

Son numerosos los precedentes culturales que tenemos sobre el tema del *juicio*, que surgen de muy arcaicas creencias. Parece que el tribunal de mayor relevancia simbólica es el encargado del *Juicio Final*, al que según tantas religiones estatales es sometida cada persona tras su fallecimiento. Este juicio al fin de la vida individual lleva como complemento la resurrección o vida eterna en el paraíso, para cuya ilusoria consecución se ofrecen las religiones.

Para nuestra religiosidad fenicio-greco-latina-judeo-cristiana, el modelo inspirador podría remontarse a la expectación persa –*mazdeana*– del derrocamiento del archidemonio Ahriman al final de los días, entrelazada con el mito babilónico de una batalla entre el dios supremo y el dragón del caos.

Estas creencias impregnaron la *escatología* (doctrina relativa a las postrimerías o fin del mundo) judía, que situó la localización de este supremo juicio en el valle de Josafat, al pie de Jerusalén.

En cuanto a su precedente icónico-descriptivo, nos podemos remontar al antiguo Egipto. Tal como informa el erudito Frazer, el dios cuya muerte y resurrección se celebraba anualmente con duelos y alegrías mezcladas era Osiris, el más popular de todos los dioses egipcios «y del que existen buenos fundamentos para clasificarlo en uno de los aspectos conjuntamente con Adonis y Atis, como personificación del gran cambio anual de la naturaleza y, especialmente, dios de los cereales». El mito o leyenda de Osiris está narrado en forma conexa solamente por Plutarco, aunque el testimonio de los monumentos la corroboran y amplían. «El rey Osiris redimió a los egipcios del salvajismo, les promulgó leyes y les enseñó el culto de los dioses». Además de introducir el cultivo de los cereales, emparrar las vides y pisar la uva, difundió por el orbe tales avances. Allí donde las condiciones climáticas impedían obtener vino, enseñó a sacar cerveza del centeno. Asesinado y descuartizado por su malvado hermano Set, su esposa Isis, con ayuda celestial, se encargó de recuperar sus dispersos restos y aplicarles el ritual funerario, consiguiendo que reviviese, «y desde entonces gobernó entre los muertos como rey en el otro mundo», el subterráneo, en donde «presidía como juez en el juicio de las almas de los difuntos, que hacían su confesión solemne ante él, y cuando habían sido pesados sus corazones en la balanza de la justicia recibían el premio de la virtud en una vida eterna o el castigo apropiado de sus pecados. En la resurrección de Osiris los egipcios vieron la promesa de una vida eterna más allá de la tumba [...] si los amigos supervivientes ejecutaban en su cadáver lo que los dioses hicieron con el de Osiris. Por esto, las ceremonias funerales eran copia de lo ejecutado con el dios muerto [y] todos los egipcios muertos se identificaban con él».¹⁶⁹

La escena del pesaje de las almas de los difuntos se encuentra muy divulgada por *El libro de los muertos*, rollo de papiro pintado que colocaban en las tumbas. El origen de esta tradición se sitúa cerca de Menfis (cuya divinidad protectora era Osiris), en el lago de Aquerusia, donde se levantaba el cementerio local: «Los cadáveres de los que acababan de morir eran transportados a las orillas de este lago para ser juzgados según sus obras. Si el difunto había violado las leyes del país, era arrojado en una especie de muladar llamado *Tártaro*; si se

169 James G. Frazer (1981): *La rama dorada* (1890), México, FCE, págs. 418-423.

había portado como hombre de bien, era transportado por un batero a la otra orilla del lago, una deliciosa pradera [en] donde recibía sepultura. Dábase a este lugar el nombre de *Elision*, morada del reposo y de la alegría». Siguiendo con Humbert, «los mitos de los Campos Elíseos, del Tártaro, de los jueces del infierno, de Carón y su barca deben, sin duda, su origen a esta costumbre egipcia».¹⁷⁰

Sería durante el Reino Nuevo del Antiguo Egipto (1552-1069 a.C.), cuando la literatura funeraria egipcia alcanzase su esplendor, al confluir diversos textos en *El libro de los muertos* y otros similares, que servían a los difuntos para llevar a feliz término su tránsito a la otra vida, facilitando que consiguieran sitio en la barca del Sol en su recorrido nocturno, cuando la luz solar iluminaba los rincones oscuros del *Más Allá* que iba atravesando, para renacer pletórico de nuevo al amanecer, en lo que se simbolizaba como *viaje a la inmortalidad*.

Este viaje cotidiano del dios sol Ra sucedía por el territorio donde moraban los difuntos que habían superado el juicio del alma y los condenados (para los que el agua se transformaba en fuego), divinidades protectoras como Osiris y seres malignos que trataban de impedirlo. El más peligroso de estos era Apofis, una gigantesca serpiente al acecho para detener el proceso de renovación. El inicio de este viaje era al ocaso, cuando el astro desaparecía por el oeste, y duraba 12 horas, hasta resurgir por el este completando el ciclo de un día y significando la inminente resurrección.

El más conocido de estos libros es el *del Amduat*, primero en el que se integran textos e ilustraciones, pintado como un papiro en las paredes de tumbas faraónicas. Es famoso el que decora la cámara sepulcral de Tutmosis III, fundador del imperio asiático de Egipto, quien fue corregente con su tía y madre adoptiva Hatshepsut, y falleció en 1456 a.C., y su tumba está situada en la parte más elevada del Valle de los Reyes. En este *Libro del Amduat* o de la *Cámara oculta*, se plasman imágenes que podemos considerar prefiguradoras de creencias cristianas, como pueden ser el *pesaje de las almas en la balanza de la justicia* respecto a la que realizan el arcángel Miguel y Lucifer; el cocodrilo divino que navega en una barca y las sierpes aladas que

170 Jean Humbert (1982): *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, pág. 295.

vigilan el desierto, con nuestros dragones.¹⁷¹ E incluso de nuestro *juicio universal* con su cielo y su infierno: este imaginario futuro ha sido objeto de incontables representaciones plásticas, entre las que podríamos resaltar las fabulosas miniaturas de los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana (año 776), los frescos en templos románicos, el de Miguel Ángel en el Vaticano (1512), y los desconcertantes y presurrealistas lienzos del Bosco ese mismo siglo.

En el Antiguo Testamento bíblico, se presenta en muchas ocasiones al único dios como vengativo juez. Como ejemplo tenemos a Isaías, uno de los más importantes profetas judíos, quien hacia 735 a.C. vaticina que «la anarquía hundirá a Jerusalén», y para castigarla «Yahvéh se yergue para el juicio / en pie está para juzgar al pueblo [...]. / Y ved lo que sucederá: / en lugar de perfume, habrá podredumbre; / en lugar de cinturón, una cuerda; / en lugar de peinados, calvicie; / en lugar de vestidos lujosos, habrá un saco; / en lugar de belleza, la marca de la infamia. / Tus hombres caerán bajo la espada / y tus héroes en la lucha. / Llanto y lamento habrá en tus puertas, / y yacerás desolada en el polvo [...]. El que quede en Sión / y sobreviva en la ciudad / será llamado santo, será inscrito / para sobrevivir en Jerusalén» (Isaías 3 y 4). Más adelante insiste en la proximidad de tal juicio: «Ved, ya viene el día de Yahvéh, implacable, / con furia y cólera encendida, / a convertir la tierra en un desierto, / a exterminar a los pecadores [y hará] temblar los cielos, / se desquiciará la tierra de su sitio / por el furor de Yahvéh de los ejércitos» (Isaías 13, 9 y 13).

En el último *libro sagrado* incluido en la Biblia cristiana, con el que se cierran las revelaciones del Nuevo Testamento, San Juan profetiza en su *Apocalipsis* que tras la derrota definitiva del Anticristo-dragón-Satanás, llegará el *Último juicio*: «Vi un gran trono blanco y al que estaba sentado sobre él. El cielo y la tierra huyeron de su presencia [y fue abierto] el libro de la vida. Y los muertos fueron juzgados según el contenido de los libros [...]. La muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras [y] el que no fue encontrado escrito en el libro de la vida fue arrojado al estanque de fuego» (Apocalipsis: 20, 11).

171 Recreado para la exposición *La tumba de Tutmosis III*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 11-2004.

Entre los heterodoxos cristianos milenaristas, desde el siglo XIII se va elaborando una interpretación de este Juicio Final como «día de la venganza de los pobres», como manifiesta esta oración contenida en la *Guía de Predicadores* del canciller de Cambridge: «Oh Justo Dios, juzga, los papeles no estaban bien repartidos entre ellos y nosotros. Su saciedad era nuestra hambre; su felicidad, nuestra tristeza [...]; sus fiestas, deleites, pompas, vanidades [...], nuestros ayunos, penalidades, deseos [...]; risas de sus danzas eran nuestras burla, gemidos y quejas».¹⁷² Según Kafka, «solo nuestro concepto del tiempo permite que llamemos Juicio Final a lo que es juicio sumarísimo».¹⁷³

Pero quizá el juicio más relevante del Nuevo Testamento sea el de Jesús conducido preso ante el tribunal del procurador Pilato, quien le interroga –«¿No respondes nada? Mira de cuántas cosas te acusan»– sin obtener más respuesta que esta: «No tendrías ningún poder sobre mí si no se te hubiera dado de arriba». Es por ello que aquel decide explicar al público: «No lo he encontrado culpable de las cosas de que le acusáis». Y somete a su veredicto quién será libre y quién ajusticiado, entre el homicida Barrabás y el llamado Cristo. Al ser condenado este último, Pilato «tomó agua y se lavó las manos ante el pueblo, diciendo: “Soy inocente de esta sangre. ¡Vosotros veréis!”», liberó a Barrabás y entregó a Jesús para ser crucificado» (Evangelios de Mateo 27, 11-26; Marcos 15, 4; Lucas 23, 14, y Juan 19, 11).

• En tono diferente, la mitología griega nos ha dejado otro juicio de amplia repercusión cultural: el de París. La fama de las hazañas de este héroe troyano había llegado hasta el Olimpo, dividido en tenaz debate, ya que en un banquete nupcial, la Discordia (que no había sido invitada) desde una nube arrojó sobre la mesa una manzana de oro con la inscripción «A la más hermosa», que vehementemente se disputaban Juno, Minerva y Venus. Para solucionar el conflicto, París fue llamado para actuar como juez en la contienda, y concedió el premio de la belleza a Venus. Humilladas sus rivales, decidieron causar su desgracia y la de toda su nación, lo que abocaría a la destrucción de Troya.¹⁷⁴

172 Norman Cohn (1972): *En pos del milenio: revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos en la Edad Media*, Barcelona, Barral, págs. 33 y 218-219.

173 Cuadernos en octavo, op. cit., 25-II-1917.

174 Jean Humbert, *Mitología griega y romana*, op. cit., pág. 186.

1.2. Los jueces bíblicos

Como se ha visto en el capítulo sobre su vida, la relación de Franz Kafka con la religión era escasa. En lo que respecta al *libro sagrado* de los judíos, apenas encontramos un par de referencias en sus escritos privados de los años en los que en él se va gestando *El proceso*.

Pocos días antes de la ruptura, escribe a Grete: «Y sin otro fin que procurarme algún consuelo y participárselo a usted aquí, abro por tres veces la Biblia que tengo justo al lado y al final doy con esta frase [...]. Pero me suena casi desprovista de sentido».¹⁷⁵

Cuando sufría su gran crisis del verano de 1915: «He abierto la Biblia. Texto sobre los jueces injustos. Hallo en él mi propia opinión, o al menos la opinión que hasta ese momento he llevado dentro de mí. Por lo demás, esto no tiene importancia, porque jamás me orientaré de un modo perceptible en tales cosas; no revolotean ante mí las hojas de la Biblia».¹⁷⁶

Buscando a qué texto bíblico *sobre los jueces injustos* puede referirse, se encuentran varias posibilidades:

1) El profeta Isaías, cuando amenazaba a los pecadores: «¡Ay de los héroes en beber vino [...] y de los que por soborno absuelven al culpable / y rehúsan al inocente su derecho!» (Isaías 5, 23).

2) El profeta Amós, al denunciar a los injustos: «Vosotros habéis convertido el derecho en veneno / y el fruto de la justicia en ajeno» (Amós 6, 12).

3) El profeta Miqueas al anunciar la ruina de Jerusalén, donde «sus jueces juzgan por soborno / sus sacerdotes enseñan por salario / sus profetas profetizan por dinero» (Miqueas 3, 11).

Finalmente, y respecto a la oposición inocencia-culpabilidad, quizá el más interesante de los textos bíblicos sea el Libro de Job. Un autor desconocido, que se presupone israelita erudito, en época posterior al destierro (hacia la mitad del siglo VI a.C.), narró las penalidades de un legendario patriarca justo, llamado Job, en cuya persona se ejemplariza que Yahvéh somete a prueba también al inocente: «Si me creo justo, puede su boca condenarme; / declararme culpable, si

¹⁷⁵ *Cartas a Felice y otra correspondencia...*: carta del 26-6-1914.

¹⁷⁶ *Diario*, 16-9-1915.

me estimo inocente. / Pero ¿soy inocente? No lo sé; / ya me da igual la existencia. / Pues todo es uno, y me atrevo a decir; / Él pierde por igual al justo y al culpable [...]. En un país sujeto al poder de un malvado / vela él el rostro de los que le juzgan [...] Si digo: “Voy a olvidarme de mis quejas, / a mudar de semblante y ponerme alegre”, / me invade el terror de todos mis dolores, / pues sé que tú no me declaras inocente. / Y si culpable soy, / para qué en vano fatigarme?» (Job 9, 20-31); «Diré a Yahvéh: ¡No me condenes! / Hazme saber por qué me has de resistir [...]. Sabes muy bien que yo no soy culpable / y que nadie me puede arrancar de tus manos [...]. Si soy culpable, ¡desgraciado de mí!, / si inocente, no oso levantar la cabeza, / saturado de ignominia, ebrio de aflicción» (Job 10, 2-15). Un eco de estas desanimadas palabras se percibe en *El proceso*. Para Brod, «la posición de Kafka está emparentada con la de Job».¹⁷⁷

En la Biblia hebrea también se rememora un juicio de repercusión ética, el del rey Salomón sobre la disputa del niño reclamado por dos madres.

1.3. En el folclore

Otra pista se tiene en las raíces del folclore indoeuropeo, donde se han conservado como ritos festivos los antiguos mitos. Entre los más arcaicos se encuentran las mascaradas invernales o juegos carnavalescos de fines de año, que representan a menudo el motivo o tema de *la captura, juicio y muerte* de un personaje (animal como el oso; ser humano real, salvaje sin civilizar o legendario; pelele simbólico) al que se atribuyen todos los males y que parece representar simbólicamente al invierno o año que está a punto de desaparecer ante el renacimiento primaveral, a nivel superficial, y quizá en lo profundo e inconsciente a la muerte y los espíritus de los difuntos, a quienes conviene contentar para que regresen a su morada y no nos ocasionen desgracias.

Precisamente en torno al equinoccio primaveral (el 14 del mes de *adar*) en todas las comunidades judías, desde Israel a la China, se celebra

¹⁷⁷ M. Brod, *Kafka, op. cit.*, pág. 173.

la fiesta de *Purim* o *de las Suertes*, que conmemora que gracias a la reina Esther se desbaratase el complot urdido por Aman, primer dignatario del rey persa Asuero (Jerjes), contra el pueblo hebreo exiliado en Babilonia en el siglo VI a.C. En esta fiesta es obligatoria la lectura del *Rollo* o *Libro de Esther*, donde cada mención del nombre de Aman (*el exterminador*) provoca tumultuosas gesticulaciones y gritos de maldición. Este rollo, del que se desconocen el autor e incluso el origen, tuvo dificultades para ser integrado dentro del corpus del Antiguo Testamento, pero su lectura, precedida por unos días de ayuno purificadorio, es ya parte de los rituales religiosos hebraicos. Entresacamos a continuación algunas ideas transmitidas en este bíblico texto sagrado.

El rey persa Jerjes dicta una disposición recordando que los maridos deben tener todo el poder sobre sus esposas, repudia a su mujer y manda raptar a doncellas por todo el reino para elegir a la sustituta. La bella Esther (que ocultó su origen judío) es la elegida. Su tío Mardoqueo avisa al rey de una conspiración urdida por dos servidores. El primer dignatario Aman decide saquear los bienes de los judíos, y al enterarse estos emprenden tres días de penitencias y ayunos. El rey premia la lealtad de Mardoqueo ordenando a Aman que le rinda honores públicos, llevando de su mano las bridas del caballo sobre el que monta el judío aderezado con la corona y las vestiduras reales. Enterado por Esther de los perversos designios de su primer dignatario, el rey manda colgar a Aman y a sus diez hijos de un alto patíbulo, y autoriza a los judíos para que ataquen por sorpresa a sus enemigos y los aniquilen. Para recordar esta victoriosa venganza, se estableció que cada año en tal día se celebrase una gran fiesta con banquetes, regalos mutuos y regocijos de teatro burlesco.

Para los niños es una alegre festividad, en la que reciben ruidosos juguetes, alguno en forma de horca de la que pende un muñeco que representa a Aman y se puede mover con un hilo. La tradición vigente en muchas comunidades de quemar grandes peleles que encarnan al malvado Aman está ya documentada en el siglo V. Los niños construyen un grotesco maniquí con trapos y paja (India, Djerba) o madera pintada (Yemen), y después de pasearlo por las calles, pegarle y apedrearlo, lo queman y danzan alrededor del fuego. No faltan las implicaciones políticas, como sucedía en Egipto en la pasada década de los años 40, cuando las efigies quemadas eran del monstruo Hit-

ler (y resulta un cruel sarcasmo que desde hace años los palestinos quemien los peles de ciertos despiadados gobernantes de Israel). También esta fiesta es la ocasión de toda clase de bromas y parodias, de las que ni siquiera se escapan los libros sagrados. Entre las primeras parodias conocidas (siglo xv) se encuentran las *ordenanzas* dictadas por el *Rey Purim*, señor supremo de la *comunidad de la viña*: elegido un mes antes de la fiesta, estaba investido de un poder absoluto sobre sus súbditos y sus bienes, con actos que rayaban a menudo en la obscenidad. A menudo se escenificaba un juicio presidido por él, con intervenciones burlescas que criticaban las relaciones sociales. Como termina Kuczynski su estudio sobre este ritual, «no podemos evitar de entrever en esta fiesta el afloramiento de elementos quizá más arcaicos evocando un parentesco con los carnavales indoeuropeos [...] bien anteriores al judaísmo constituido».¹⁷⁸

El triunfante cristianismo heredó los viejos rituales hebreos y paganos, reestructurándolos al servicio del nuevo texto sagrado y la institución religiosa que se encarga de ser intermediaria para con la esfera celestial.

Finalmente, tendríamos como tema icónico secundario los procesos de la Inquisición a los acusados de herejía, muy expresivamente pintados por Goya.

Resumiendo lo hasta ahora visto, propongo el siguiente cuadro comparativo de juicios con relevancia simbólica en nuestra cultura:

RELIGIOSOS	LEGENDARIO-HISTÓRICOS	REALES
Acceso al Paraíso (mito de origen de muchas culturas)	Mascaradas invernales	Tribunales
Osiris a difuntos (Menfis)	Salomón y la maternidad (Jerusalén)	
Apocalipsis (Juicio final para los cristianos)	Paris y la belleza (Troya)	
	Jesús frente a Pilatos (Jerusalén)	
		Inquisición

178 Liliane Kuczynski (1988): «La fête de Pourim», en *Carnavals et mascarades*, París, Bordas, págs. 160-161. Para Antonio Rodríguez Carmona, está influida por el carnaval occidental (*La religión judía*, Madrid, BAC, 2001, pág. 694).

Sería útil una breve incursión por la evolución histórica de los tribunales.

2. Los tribunales en la historia

En la realización de los juicios, la esencia del acto de juzgar es decidir si el hecho considerado se ajusta o no a la ley en ese momento vigente. Es tal su trascendencia, que es un lugar común considerar que la sociedad y el estado descansan en los tribunales, y durante siglos se creyó –y aún cree gran parte de la humanidad– que la administración de justicia es una facultad otorgada por su Dios a la sociedad.

En cuanto a las autoridades que ejercen el oficio de juzgar o *jueces*, quizá sean tan antiguos como la sociedad. Al principio serían personas con experiencia y criterio. En los grupos basados en el núcleo familiar, este rol se lo apropiaría el padre. En los clanes correspondía al más anciano, y al tratarse de grupos sociales superiores estaría constituido por un consejo de ancianos. Al implantarse las monarquías, su papel lo ocupó el monarca, que luego tuvo que delegar sus atribuciones en personas más o menos selectas (brahmanes, mandarines, visires...). Y, con la diversificación de funciones sociales, la magistratura se convirtió en cuerpo de funcionarios públicos.

A partir de los muy lejanos tiempos en que la obtención de excedentes agrícolas permitiera el intercambio mercantil, lentamente se iría configurando un sistema de costumbres no escritas que regularasen las relaciones socioeconómicas. Parece ser que la escritura surgió a mediados del cuarto milenio antes de nuestra era entre los sumerios, para contabilizar sus transacciones comerciales y la recaudación de impuestos. Siguiendo a Lara Peinado,¹⁷⁹ a medida que el poder religioso (el templo) y el político (el palacio) de las más importantes ciudades-estado sumerias se apropiaban del principal agente de la producción agrícola –el agua–, su control sobre la economía y la sociedad fue cada vez mayor, y pudieron imponer su visión como ley. Para ello, era necesario codificar las normas de

179 Fernando Lara Peinado (1986): *El código de Hammurabi*, Madrid, Tecnos, estudio inicial.

conducta admitidas –los *fallos* o *sentencias* según la terminología mesopotámica. Suele situarse la fijación del derecho escrito hacia el tercer milenio. Así, según Van Ihering, «el derecho fue una creación del estado».

Las diversas ciudades-estado independientes que jalonaban los ríos Éufrates y Tigris (Uruk, Lagash, Ur...) se hallaban gobernadas por déspotas que encarnaban el poder político, religioso y económico. Cada una poseía sus propias leyes, con un concepto jurídico bastante unitario: *el derecho sumerio*.

Según las tablillas cuneiformes, el iniciador de las *reformas jurídicas* sería el príncipe sumerio Entemena de Lagash (sobre 2430 a.C.), al modificar los modos de propiedad de esclavos y la exención de los pagos sobre los préstamos de cereales. Los abusos fiscales provocaron malestar social, y en 2355 a.C. Urukagina dio un golpe de estado, y promulgó una reforma que incluía reducción de impuestos; expulsión de usureros, ladrones y criminales; prohibición de la poliandria –o matrimonios de una mujer con varios hombres– y del abuso del poderoso sobre viudas y huérfanos. Sobrevino una floreciente etapa en Lagash bajo el rey Gudea (2144-2124 a.C.), quien se vanagloriaba de haber conseguido que el amo no golpease a su criado, que la madre no maltratara de palabra a su hijo y que no hubiera más contiendas judiciales.

En cuanto a Ur, en 2112 a.C. tomó el poder Urnammu, y se auto-declaró *representante terrenal de la divinidad*, implantó un sistema de pesas y medidas; castigó los abusos del rico sobre el pobre; reguló la dura prueba que tenían que soportar en un río los acusados de brujería, y la recompensa para los que devolvieran a su dueño un esclavo huido, así como las compensaciones (metales o cereales) por causar lesiones corporales.

El hallazgo de numerosas tablillas con sentencias sobre venta de esclavos, repudiación, ruptura de noviazgos, sanciones, indemnizaciones, etcétera, confirman la gran actividad de los tribunales sumerios.

En Nippur, hacia el 1930 a.C., un código declara la elección divina del rey, tanto para gobernar como para establecer en el país la equidad y la justicia, y contempla el alquiler de barcas y bueyes, así como aspectos sobre huertos, esclavos, impuestos, daños, falsa acusación,

sucesión y matrimonio. Este documento fue un modelo literario para la práctica escolar de los escribas.

La ciudad de Eshnunna, hacia 1800 a.C., adopta unas leyes sobre precios y salarios, alquileres, sociedades comerciales, depósitos financieros, hurtos, esponsales, esclavitud, educación, daños producidos por animales ajenos –toro que embiste o perro que muerde–, homicidios...

Finalmente, el sexto rey de la dinastía amorrea de Babilonia, Hammurabi (1792-1750 a.C.), promulgó un conjunto de leyes que sancionaban la jurisprudencia anterior con adecuados retoques, lo que constituye el corpus legislativo más célebre de toda la Antigüedad, que ni siquiera fue superado en extensión formal por las Doce Tablas romanas, hasta que lo consiguiera el Código de Justiniano en el siglo VI. Grabado con signos cuneiformes en lengua acadia en 1753 a.C., está encabezado por la representación del dios solar Shamash sentado, quien le dicta las leyes a su devoto, que pasa a ser *rey de justicia*. Su base penal descansa en el derecho de propiedad, el de familia y el *ojo por ojo* o ley del Talión para ciudadanos de la misma categoría social. El tribunal civil tendrá primacía sobre el estamento clerical, y la justicia pasará de ser administrada en los templos a hacerse en edificios civiles, a cargo de notables presididos por el alcalde local. Las partes litigantes se encargaban de su propia defensa, por lo que no se conoció la figura del abogado. A la hora de castigar, se tenían en cuenta el hecho en sí, el daño producido y la intencionalidad del acto. Si una parte no estaba de acuerdo, podía apelar a los *jueces del rey*, un tribunal radicado en Babilonia. Y sus casi 300 leyes se convirtieron en modelo de jurisprudencia.

En esa otra gran civilización que fue la egipcia, no se conocen códigos de leyes, salvo ciertas alusiones en el tercer milenio: «Pero sí está muy documentada la función judicial egipcia en las diversas etapas de su historia antigua, pero con amplias lagunas sobre el funcionamiento de los tribunales. Toda ley emanaba de la voluntad del divino faraón, y su puesta en práctica correspondía a tribunales nombrados al efecto, supervisados por visires [...]. Parece que se aplicaba un “derecho de situación” según cada caso, sin tener en cuenta códigos ni jurisprudencia» (pág. XLIII). La justicia era un principio femenino con categoría de divinidad, bajo cuya advocación se hallaban jueces y visires, identificada con el más alto ideal del estado.

Entre Babilonia y Egipto, en Israel, la *Ley Mosaica* fue la base de la vida social de los hebreos, emanando los preceptos legales de Moisés (siglo XIII a.C.), quien sostuviera haberlos recibido de manos del propio Yahvéh, y, por lo tanto, se la subordinó a fines religiosos. Su síntesis es el *Decálogo*, breve código religioso y moral «que guarda concomitancias con códigos y leyes del Próximo Oriente» (pág. LIV). En la cima de la organización judicial mosaica se encontraba el *Consejo de los Setenta ancianos*, que le ayudaba a gobernar y administrar justicia. Establecidos los hebreos en Palestina, en tiempos de los Macabeos se constituyó como su sucesor el *Sanedrín* o tribunal supremo, compuesto el *Mayor* por 70 jueces, que conocían las causas más graves, y el *Menor* para las menores, y existía uno de estos en cada ciudad, mientras funcionaban también tribunales *de aldea*. Además, desde muy antiguo funcionaba el *Tribunal de los Diez*, que arbitraba sobre las causas dudosas.

Respecto a la cuna de la democracia, Atenas, los magistrados eran elegidos por el pueblo, y culminaba su sistema judicial el *Tribunal del Areópago*, formado por los *arcontes*, al que seguía el de los *efetas*, que se reunía en cuatro foros, dando lugar a cuatro tribunales que conocían de los diversos asuntos.

Por su parte, las colonias griegas estaban gobernadas por un magistrado supremo, con varios magistrados que se ocupaban de los asuntos administrativos y una asamblea formada por miembros de las familias más acomodadas.¹⁸⁰

En la antigua Roma, el poder judicial pertenecía al rey (en cuanto a sumo juez y sumo sacerdote) y de la aplicación del derecho se encargaban los sacerdotes. Su monopolio duró hasta la publicación republicana del formulario de los pleitos y de los días fastos y nefastos, para que todo ciudadano conociera el derecho vigente y las fechas en que podía celebrar juicio. Hacia el 450 a.C., en plena lucha entre patricios y plebeyos, se intenta un acuerdo al promulgar *La ley de las Doce Tablas*, codificación del derecho consuetudinario a cargo de una comisión de diez, donde el *pater familias* ostentaba el carácter de juez sobre los sujetos bajo su potestad, al igual que sucedía con el marido sobre la mujer, el pontífice sobre las vestales, los magis-

180 J. M. Pérez-Prendes y J. de Azcárraga (1994): *Lecciones de historia del derecho español*, Madrid, C. de E. R. Areces, pág. 45.

trados sobre los soldados y los no ciudadanos, y el dictador sobre todos los ciudadanos y no ciudadanos. El *ius* o *derecho* se organiza en *ius privatum*, aplicable a las relaciones jurídicas interfamiliares, y en *ius publicum*, para regular las relaciones con el Estado, a través del *ius civile* (derecho procedente de las fuentes tradicionales, ley y costumbre) y el *ius gentium* (derecho de gentes, para los no romanos) regulaban los procedimientos procesales y penales.¹⁸¹ Se aprecia la influencia griega de las *leyes* de Solón. A lo largo de la República, las leyes se aprueban a propuesta del magistrado y por acuerdo de la asamblea popular, y se diversificaban los jueces, según los asuntos y los delitos. Desde 149 a.C. se instituyeron tribunales permanentes, cuya presidencia correspondía a los *pretores*, y que constaban, además, de cierto número de jueces elegidos para cada causa entre los senadores o los designados por las tribus. El gobierno correspondía a un magistrado enviado por el Senado, con amplias facultades: mando militar, jurisdicción civil y criminal, y funciones administrativas. En el periodo de la monarquía imperial, el poder judicial radicaba en el emperador, quien lo delegaba en una serie de jueces (prefectos, gobernadores, magistrados municipales y jueces pedáneos, según la entidad de la población afectada). Al lado de los jueces ordinarios, aparecieron otros especiales, unos para los asuntos del Tesoro y los *obispos* para los asuntos civiles. A finales de la época imperial, el *ius publicum* se utiliza por el estado para incorporar medidas coercitivas, abocando en el *Corpus Iuris* o recopilación de leyes, al tiempo que el cultivo del derecho se hacía en escuelas privadas. Los pueblos romanizados mantendrían el *derecho romano* durante siglos.

En el estado visigótico, los jueces no aplican las leyes, sino su propio criterio, vía por la que la costumbre tuvo su mayor difusión. Allí, la enseñanza del derecho era privilegio de los monasterios. No existían juristas propiamente dichos, sino que esa función la cumplían funcionarios estatales, y los monjes hasta el siglo vi en que se les prohíbe actuar en pleitos privados sin expresa autorización de sus superiores.¹⁸²

181 H. Kinder y W. Hilgemann (1990): *Atlas histórico mundial I*, Madrid, Istmo.

182 J. M. Pérez-Prendes y J. de Azcárraga, *Lecciones de historia del derecho español*, op. cit., pág. 191.

En la vía procesal germánica, si no se rechazaba la reclamación del acusador, quedaban dos posibilidades para los jueces: condenar y ordenar al demandado a que aceptase la reclamación del demandante, u ordenar a ambos aceptasen el resultado de la prueba a practicar. Las más importantes pruebas consistían en apelar a las divinidades, y eran las «ordalías del fuego, agua fría o caliente, sorteo, lucha o duelo y juramento». La cristianización introdujo formas y ritos que, sin variar su sentido esencial, «refirieron las ordalías a conceptos y agentes cristianos, [así como] la introducción de un procedimiento inquisitivo, donde se actuaba de oficio por las autoridades, ya fuese a consecuencia de denuncias o de iniciativa propia de interrogatorios».¹⁸³

Durante la Alta Edad Media, las sentencias de los tribunales habían tenido gran importancia como fuentes creadoras del derecho, recogiendo unas veces la costumbre y en otras creándola. Disfrutaban los monarcas del ejercicio del poder judicial, y en muchos países lo tuvieron también, sobre todo en materia criminal, los señores feudales, por ir unida la jurisdicción a la tierra.

Uno de los deberes del rey era, pues, «administrar justicia a los súbditos [pero] al igual que había delegado el ejercicio de otras atribuciones en los funcionarios que estaban al frente de demarcaciones territoriales [también] les confirió la facultad de juzgar, en nombre suyo y sometidos siempre a su suprema revisión y control. Nace así la organización administrativo-judicial»,¹⁸⁴ que sería estructurada a fines de la Edad Media. Un gran avance fue la *Carta Magna* inglesa (1215), al reducir la potestad real, implantando el sistema de jurados para ciertos delitos. Desde el Renacimiento, las transformaciones legales mayores fueron las revoluciones del siglo XVIII. En la América colonial inglesa, los independentistas en 1777 exigen la soberanía del pueblo, basada en derechos democráticos fundamentales; la división de poderes y la electividad de todos los cargos públicos; y la separación de Iglesia y Estado; a raíz de la *Carta de derechos de Virginia*, elaborada por Jefferson el año antes.

Conseguida la independencia, tales demandas se incorporan a la Constitución de los Estados Unidos de América (1787), primera

183 *Ibid.*, págs. 178-183.

184 *Ibid.*, pág. 327.

ley fundamental escrita. Tras la toma de la Bastilla y la abolición del régimen feudal francés, también influirán en la Declaración de los Derechos del Hombre (1789), que reconoce los derechos a libertad personal, seguridad e igualdad jurídica (restringida por la *utilidad común*) y a resistir la opresión, y reconoce la propiedad privada como inviolable y sagrada. Posteriormente, el centralista Código Civil de Napoleón (1804) garantizará esos derechos, junto con el matrimonio civil y el divorcio, y también elaborará leyes para los procedimientos civil y criminal, así como un código de comercio. Y este conjunto de normas, conocido como *código napoleónico*, ha marcado a los países que formaron parte de su imperio.

Tras la revolución soviética de 1917, sus épicos *soviets* y *tribunales del pueblo* acabaron digeridos por el lenino-estalinismo, que luego complementaría a los fascistas en la eliminación de las *comunidades* o colectividades libertarias españolas de la revolución anarquista de 1936, que abolieron el dinero y la propiedad privada. Luego, las *constituciones democráticas representativas* se han ido extendiendo, bajo sistemas monárquicos o presidenciales.

En nuestro ciber siglo XXI, todavía muchos ricos gozan de *privilegios legales* (suelen prescribir delitos de corrupción e ingeniería financiera por la demora en los procesos, a menudo amañados), y los pobres atiborran las cárceles, siendo abundantes las condenas de muerte (o máxima expresión del poder: quitar la vida al otro) que se ejecutan a menudo sobre inocentes.¹⁸⁵

Y, por otro lado, siguen en vigor instituciones populares, como el Tribunal de las Aguas de la Vega de Valencia que juzga las infracciones a los usos del riego en la huerta valenciana, en vigor por lo menos desde el siglo X.

185 El abogado estadounidense Barry Scheck, que se hizo famoso por obtener la absolución del deportista O. J. Simpson (1994), había fundado dos años antes en Nueva York el Proyecto Inocencia, dedicado a revisar viejos casos judiciales con las modernas pruebas del ADN. Por su intervención, fueron excarcelados 159 inocentes, de los que 13 estaban condenados a muerte y decenas a cadena perpetua. «Y no todos son errores. Algunos acusados han sido inculpaados mediante trampas o pruebas fabricadas, y otras veces se han ocultado evidencias exculpatórias. Algunos responsables públicos están más preocupados por salvar la cara que por hacer justicia», declaraba de visita en España a *El País*, 1-6-2005.

3. Esclarecidas opiniones

Acudiremos ahora a recoger algunas ideas sobre diversos aspectos de la justicia aportadas por influyentes pensadores de la civilización europea.

Una autorizada opinión en la Grecia clásica es la de Platón (428-347 a.C.), quien en su libro *La República* o *El Estado* nos presenta *la justicia* como «uno de los bienes que deben amar por ellos mismos y por sus resultados los que quieran ser verdaderamente dichosos». ¹⁸⁶ Aquí, polemizando con Sócrates, se nos muestra a Glauco y su hermano, quienes hablan «en nombre de los que prefieren la injusticia a la justicia», ya que para ellos las leyes nacieron cuando los más débiles «creyeron que era un interés común impedir que se hiciese y que se recibiese daño alguno». Luego se prometería a los justos grandes recompensas, como ser conducidos «después de la muerte a los campos elíseos [y pasar] su vida en medio de festines, como si una embriaguez eterna fuera la más bella recompensa para la virtud [...], la mayor parte de los hombres se inclinan a honrar y mirar como dichoso al hombre malo, que tiene riquezas y crédito; a menospreciar y vilipendiar al hombre justo, si es débil e indigente; aunque convengan en que el justo es mejor que el malvado [...]. ¿Por qué, pues, he de inclinarme más a la justicia que a la injusticia, cuando, según la opinión de los sabios y del pueblo todo, me saldrá bien siendo injusto, durante la vida y después de la muerte, así respecto de los dioses como de los hombres, con tal que dé a mis crímenes la apariencia de la virtud?». La respuesta de Sócrates es indagar «cuál es la naturaleza de la justicia en las sociedades», siendo útil imaginar «la manera de formarse un estado [y] quizá descubriéramos cómo la justicia y la injusticia nacen en él [...]. Lo que da origen a la sociedad, ¿no es la impotencia en que cada hombre se encuentra de bastarse a sí mismo y la necesidad de muchas cosas que experimenta? [Así se fueron uniendo] muchos hombres, con la mira de auxiliarse mutuamente, y a esta sociedad le hemos dado el nombre de estado».

En el Libro III se critica *el mal uso de los tribunales*: «En un estado donde reinan el desorden y las enfermedades no tardarán en hacerse necesarios los tribunales y los hospitales, y la jurisprudencia y la

186 Madrid, Edaf, 1980, Libro II: págs. 104-118.

medicina se verán bien pronto honradas, cuando un gran número de ciudadanos bien nacidos las cultiven con ardor [...]. ¿No es cosa vergonzosa y prueba insigne de ignorancia el verse forzado a acudir a una justicia extraña por no ser uno mismo justo? [...] ¿No lo es aún mucho más, no solo proseguir y sostener toda la vida litigios ante los tribunales, sino también [...] hacer alarde de ser injusto, como si fuera bueno saber todas las trampas curiales y los giros tortuosos, acudir a toda clase de subterfugios para eludir las resoluciones legítimas, cuando en muchas ocasiones solo media un vil interés?». Luego, se postula la necesidad del juez justo, que, «como tiene que gobernar el alma de otro mediante la suya, no necesita haber frecuentado desde muy temprano el trato de hombres corrompidos y perversos, ni haber cometido él mismo toda clase de crímenes, para poder conocer desde luego la injusticia de los demás por la suya propia [...]. Es preciso, por el contrario, que su alma sea pura, libre de vicio, para que su bondad le haga discernir más seguramente lo que es justo, [por lo que] un joven no puede ser un buen juez. Es preciso que la edad lo haya madurado, que haya aprendido tarde lo que es la injusticia, que la haya estudiado por mucho tiempo, no en sí mismo, sino en los demás, y que distinga el bien del mal, más bien por la reflexión que por su propia experiencia». De donde se desprende que «es claro que los ancianos deben mandar y los jóvenes obedecer» (págs. 168-178). O sea, la gerontocracia.

Para terminar con estas ideas filosóficas, para Platón «la justicia no existe por la naturaleza; existe por la ley», y, si fuera necesaria «una judicatura para los casos en que se susciten diferencias entre unos y otros, debe procurarse que esté compuesta de ancianos, dotados de un alma virtuosa y buena». Entre los mejores ancianos, los que han de «gobernar serán los únicos que en realidad merecerán el nombre de guardadores del estado. Formarán el orden de los magistrados, de los que los jóvenes guerreros serán instrumento y ministros». También propone leyes contra la opulencia y la pobreza, y una educación especial para «esa clase de ciudadanos que deben gobernar un día, es decir, los magistrados».¹⁸⁷

187 En la introducción al libro, hecha por C. García Gual (págs. 21-45).

Para Erasmo de Rotterdam (1467-1536), quien fuera consejero del emperador Carlos V, en su propuesta de *educación del príncipe* se halla que, «al designar a los jueces, al elaborar las leyes y en las demás funciones, contemple una sola meta, a saber, la honestidad y la utilidad pública. La grandeza del príncipe no consiste en extender los límites de sus dominios, en desalojar a los vecinos por las armas, sino en promover, con la justicia, la frugalidad y las restantes artes de la paz, la prosperidad del territorio que le ha tocado en suerte. Le enseñará a recompensar a las gentes honestas, a inclinarse por el perdón, a no aplicar el castigo sino como un médico protector que amputa o cauteriza el miembro incurable [y] evitar por todos los medios la guerra».¹⁸⁸

Prácticamente al mismo tiempo y con la misma intención didáctica, Nicolás de Maquiavelo (1469-1527) aconseja al príncipe: «Debéis saber que hay dos maneras de combatir: una con las leyes, y la otra con la fuerza; la primera es propia del hombre, la segunda lo es de los animales; pero como muchas veces la primera no basta, conviene recurrir a la segunda. Por tanto, a un príncipe le es necesario saber hacer buen uso de una y otra».¹⁸⁹

Siglos después, en el tramo final del Antiguo Régimen absolutista, el barón de Montesquieu (1689-1755) reside en Inglaterra durante dos años para estudiar su sistema político, del que admirará la separación de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. He aquí algunas de sus reflexiones históricas: «El papel del juez es más delicado a medida que abarca más y que debe fallar sobre intereses mayores [...]. A medida que los juicios de los tribunales se multiplican en las monarquías, la jurisprudencia se carga de decisiones a veces contradictorias [...]. En los estados despóticos no hay leyes: el juez es su propia regla [...]. En Inglaterra, el jurado decide si el acusado es culpable o no del hecho que se le presenta; si es declarado culpable, el juez impone la pena que la ley señala para aquel hecho, para lo cual no necesita más que tener ojos [...]. En Roma y en las ciudades griegas, los jueces no se comunicaban, cada uno daba su dictamen de una de estas tres ma-

188 R. Puig de la Bellacasa (2000) (ed.): *Adagios del poder y de la guerra* (publicada entre 1500-1515), Valencia, Pretextos, pág. 140.

189 N. Maquiavelo (1983): *El príncipe* (1513, publicada en 1532), Madrid, Sarpe, pág. 107.

neras: absuelvo, condeno, me abstengo [...]. Los romanos, siguiendo el ejemplo de los griegos, introdujeron fórmulas de procedimiento e instauraron la necesidad de actuar en cada caso según la fórmula apropiada [...], de ahí que los jueces romanos no concedían más que lo demandado expresamente [...]. El magistrado único no puede existir más que en el gobierno despótico. [Los romanos] cambiaban las leyes civiles según iban cambiando de leyes políticas, [de donde se desprende que] las penas se relacionan con la naturaleza del gobierno [...]. Sila parecía establecer reglamentos con el único fin de crear delitos. Así, al calificar una serie de actos como crímenes, encontró criminales por todas partes [y] también aumentó las penas contra los escritores satíricos [...]. Las cédulas de indulto constituyen un poderoso resorte en los gobiernos moderados». ¹⁹⁰

Poco después, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), en su explicación sobre los orígenes de la sociedad, opina que «por el pacto social hemos logrado existencia y vida para el cuerpo político: trátase ahora de darle movimiento y voluntad por medio de la legislación [...]; toda justicia procede de Dios. Él es su única fuente; pero, si nosotros supiésemos recibirla desde tan alto, no tendríamos necesidad ni de gobierno ni de leyes [...]. Considerando humanamente las cosas, a falta de sanción natural, las leyes de la justicia son vanas entre los hombres; ellas hacen el bien del malvado y el mal del justo, ya que este las observa con todos, sin que nadie las cumpla con él. Se necesitan, pues, convenciones y leyes que unan y relacionen los derechos y los deberes y encaminen la justicia hacia sus propios fines [...]. Las leyes no son más que las condiciones de la asociación civil. El pueblo sumiso a las leyes debe ser un autor, corresponde únicamente a quienes se asocian arreglar las condiciones de la sociedad. [...] Si el que ordena y manda a los hombres no puede ejercer dominio sobre las leyes, el que lo tiene sobre estas no debe ejercerlo sobre aquellos. De otro modo, esas leyes, hijas de sus pasiones, no servirían a menudo más que para perpetuar sus injusticias, sin que pudiese jamás evitar que miras particulares turbasen la santidad de su obra [...]. El que dicta las leyes no tiene, pues, o no debe tener, ningún derecho legislativo, y

190 Jean-Jacques Rousseau (1984): *Del espíritu de las leyes I* (1748), Madrid, Sarpe, págs. 97-114.

el pueblo mismo, aunque quiera, no puede despojarse de un derecho que le es inalienable, porque según el pacto fundamental solamente la voluntad general puede obligar a los particulares y nunca puede asegurarse que una voluntad particular esté conforme con aquella sino después de someterla al sufragio libre del pueblo».¹⁹¹

Para finalizar esta breve muestra, Gaston Leval (1895-1979) plantea una interpretación histórico-libertaria del fenómeno del estado, cuya formación la vincula con «el complejo de dominación, que empuja a ciertos hombres a querer elevarse por encima de otros, a pretender dominar porque, en primer lugar, eso forma parte de las aptitudes autoritarias que han heredado y también porque la dominación política abre siempre la vía a un mayor disfrute de los bienes materiales». Después del periodo prehistórico de vida primitiva y de organización primaria sobre el que tan poca información se posee, «el estado fue el fruto de la guerra, y sobre el que la clase sacerdotal impuso su dominio [...]. En Egipto, y en el conjunto de las dominaciones del Asia occidental antigua, los primeros legisladores fueron sacerdotes». Ahora bien, en el caso del Antiguo Egipto, remontándonos a la instauración del «primer faraón, fundador de la dinastía Thinita, este se apropió como bien personal de todo lo que constituía Egipto: único propietario de los campos y las minas, único legislador y juez, único sacerdote y jefe de guerra, el rey solo delega en los funcionarios que elige según su libérrima voluntad». Al profundizar sobre los *legistas*, Leval los presenta como «juristas especializados en la defensa o en la justificación del poder», cuya formación «en Occidente pasaba por las universidades, donde les enseñaban el derecho romano o donde se preparaban consejeros especiales para la corona. Luego empujaban a la centralización y a la formación de grandes estados y su influencia se extendía a todos los países [...]. El derecho a castigar, la posibilidad de erigirse en tribunal y de aplicar condenas figuran entre los atributos de los detentadores del poder absoluto. Para esto era necesario que lo que se llama la justicia estuviera sometida al soberano, o a los agentes por medio de los cuales imponía su voluntad». Como consecuencia del centralismo, «los tribunales de justicia no representaban una garantía contra la

191 Id. (1983), *El contrato social* (1762), Madrid, Sarpe, págs. 68-75.

arbitrariedad de los representantes del rey, [siendo] el poder judicial siempre el último y gran recurso del despotismo». Luego Leval se pregunta: ¿Y si el organismo político, el estado, fuera la causa, no universal, pues nada es absoluto, pero sí dominante, de la desigualdad económica? ¿Y si fuera aquí donde están las raíces del mal y donde a lo largo de la historia aparecen sus causas más reales? ¿Y si la injusticia, el privilegio, en lugar de haber creado el estado para defenderse, hubieran sido las más de las veces creadas por él? [...] Un hecho, cuya importancia es primordial y fundamental, es el *derecho eminente de propiedad* que cualquier dominador, lo mismo si era jefe de guerreros, señor de una comarca o rey de una ciudad, un clan o un imperio, ejercía sobre el territorio que dominaba; posesión de cuanto se encontraba en el mismo, comprendidos los habitantes y el derecho, que los legistas justificarán de disponer de ellos sin límites». Finalmente, Leval observa que, «después de cada conquista, nace un nuevo derecho que tiene por objeto justificar las expropiaciones y conferirles fuerza legal, ya porque el hombre necesite una justificación moral, o porque quiera justificar jurídicamente sus conquistas».¹⁹²

Corroboración desde la etnología de tal idea central, se tiene en el que se considera fundador del estructuralismo, Wilhelm Wundt (1832-1920), para quien «habría que esperar hasta la aparición del estado despótico, suscitado por históricos acontecimientos militares, para que se le pueda considerar como un verdadero estado».¹⁹³

En lo que respecta a la institución del jurado, nace en Inglaterra y Gales durante el reinado de Enrique II (1154-1189), como tribunal mixto para asuntos civiles, que constaba de jueces legos (designados por sorteo entre aquellos con capacidad de serlo) y jueces letrados, nombrados por el poder. El *Bill of Rights* (1688) estableció el derecho fundamental inviolable de todo ciudadano inglés a ser juzgado, en asuntos penales, por tribunales de jurado. En la Francia revolucionaria, se establece en 1791, extendiéndose luego por Europa. Su ac-

192 Gaston Leval (1978): *El Estado en la historia*, Bilbao, Zero, págs. 43, 118, 168, 209-211, 227 y 235.

193 Cit. por Wilhelm Koppers (1963): «L'Origine de l'Etat. Un essai de methodologie», en *VI Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques* (París, 1960), París, Musée de L'Homme, II, pág. 161.

tual organización, estrictamente por sorteo, deriva de dos grandes sistemas: en el francés, se forma el tribunal con 12 jurados, y se exige mayoría absoluta para la decisión; en el inglés, su número se eleva a 15 jurados, y se exige unanimidad, y hasta obtenerla se los mantiene incomunicados. En EEUU, se mezclan, y anualmente dos millones de ciudadanos forman parte de un jurado en alguno de los 150 000 procesos que se celebran.¹⁹⁴ En España se instauró en 1820 para delitos de imprenta y electorales, y se extendió en 1870 a los delitos comunes más graves y a los delitos políticos. En épocas represivas fue suprimido, y restaurado en las progresistas, hasta su actual ordenación en 1995 con nueve miembros, siendo necesario el acuerdo de siete para declarar culpabilidad, y de cinco para la inocencia.

Otro modelo histórico es el de los procesos bruñeriles, que tantos miles de víctimas causaron por Europa y América. Bastaba con el mínimo indicio para que una persona compareciera ante los jueces acusada de brujería. Antes del interrogatorio se procedía a su depilación total, por creer que en el pelo residía su poder, y también para su mayor sensibilidad ante la tortura, que ya se iniciaba en el segundo interrogatorio. La defensa judicial no existía, y, si los acusados aguantaban, podían disfrutar de *ataraxia* o pacto con el diablo para no sufrir; los que no aguantaban, era señal de que su conciencia no estaba muy limpia. El resultado era la culpabilidad, que abocaba en la hoguera. Para uso de los jueces, en el siglo xvi el tratadista de derecho Bodin publica una guía teórico-práctica, *De magorum daemonomania*. La última bruja europea quemada lo fue en 1652,¹⁹⁵ mientras que en Estados Unidos el trágico episodio de *las brujas de Salem* (estado de Massachussets, colonia de Nueva Inglaterra) llevó en 1692 a la horca a 14 mujeres y cinco hombres, mientras en la cárcel morían otras 19 personas, casi todos recién llegados inmigrantes liberales víctimas del odio de colonos fanáticos, que no deseaban se les repartieran tierras. Cerca de 50 acusados confesaron ser culpables de brujería, para evitar un juicio sumarísimo, y perdieron sus propiedades y derechos civiles. Era tan palpable la injusticia cometida, que en 1697 se reconoció el error

194 J. I. Sardá, *El País*, 30-1-1982.

195 Adalberto Pazzini (1961): *Demonios, brujas y curanderos*, Barcelona, L. de Caralt, cap. «El proceso».

judicial, y en 1711 se compensó a las familias de las víctimas. En la obra de teatro escrita sobre esta trágica persecución en 1952, Arthur Miller la relaciona con la fanática *caza de brujas* de intelectuales progresistas que emprendía el Comité de Actividades Antiamericanas del senador McCarthy, especialmente obsesionado con los vinculados a Hollywood, y uno de cuyos procesados y condenados sería él mismo en 1957.¹⁹⁶

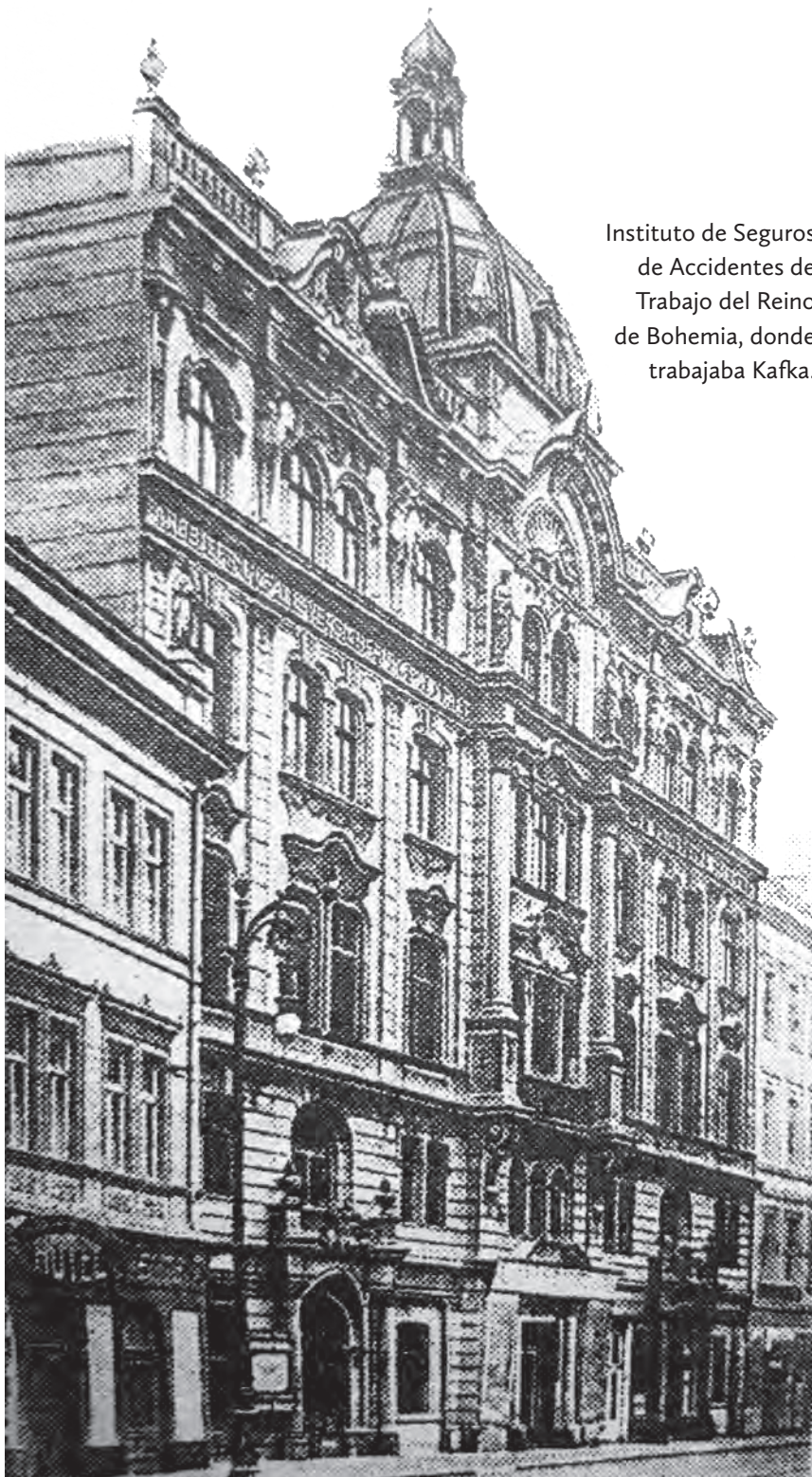
Finalmente, el barómetro de febrero de 2011 del CIS reflejó que el 82,6 por ciento de los españoles encuestados creía que la Justicia discrimina y no da el mismo trato a todos; dependiendo el resultado «del juez que te toque» para el 75,8 por ciento (Estudio nº 2861).

En 2013, han sido numerosos los juicios con gran repercusión mediática: en Estados Unidos, el que condenó «por traición» al para muchos héroe de la libertad de expresión, el soldado Bradley Manning; en Italia, los que acorralan al inmoral ex-primer ministro Berlusconi, sin que se cumplan las sentencias condenatorias; en Francia, los de apropiación indebida contra el magnate Tapie y la directora del FMI Lagarde; en Egipto, el que llevó al banquillo al dictador Mubarak, convertido en farsa por los golpistas militares; y en España, los de corrupción contra cientos de poderosos (contabilidad en B del partido en el gobierno, familiares del rey, falsas regulaciones de empresas beneficiando a socialistas...). Pero mientras se eterniza el más grave de todos, la *operación Gürtel* contra un grupo mafioso en la cúpula del Partido Popular, su juez instructor Garzón fue fulminantemente expulsado de la magistratura en un proceso que se puede considerar vengativo. No será de extrañar pues, que la opinión pública no confíe en la Justicia.

196 Un congreso internacional celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en 2008 para conmemorar el 60º aniversario de las sesiones del HUAC o comité del senador McCarthy sistematizó la inquisitorial labor desarrollada contra los artistas críticos. Las actas se publicaron en 2009: *Listas negras en Hollywood. Radiografía de una persecución* (A. Castro, ed.), Madrid, Universidad Complutense. Tengo una aportación: «Las huelgas en el cine: *La sal de la tierra*», págs. 90-129 (accesible en <http://eprints.ucm.es/20455/>).



Orson Welles apoyó numerosas luchas contra el poder, como la de los republicanos españoles. Simbólica imagen suya en Chinchón (Madrid) durante el rodaje de *La historia inmortal* (1966).



Instituto de Seguros
de Accidentes de
Trabajo del Reino
de Bohemia, donde
trabajaba Kafka.

7. Universo escénico

Una vez situado el marco referencial de las leyes y la justicia en nuestra cultura occidental judeo-cristiana, en la que tanto Kafka como Welles han construido sus obras, pasemos ahora a ubicar el filme dentro del universo cinematográfico que lo incluye. Para ello, será útil volver al concepto *intertextualidad*, con diversas definiciones. A efectos operativos, partiremos de la que proporciona Michael Riffaterre, «La percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que le han precedido o seguido»,¹⁹⁷ que se puede complementar en el terreno fílmico con la que aporta Zunzunegui: «Un espacio de ecos y relaciones que sitúan a toda obra en el centro de una red de cuya adecuada identificación depende una notable dimensión del efecto estético de una película».¹⁹⁸ Y del *emocional*, añadiríamos.

Así, el intertexto del filme *El proceso* se puede considerar que consiste en los géneros a que hace referencia (*drama* judicial, policíaco, psicológico; *comedia* negra, del absurdo); los filmes que parten de adaptaciones literarias; los filmes basados en Kafka; los filmes de Welles; los europeos de los años 60; los de Perkins, etcétera. Se trataría de todas las *series fílmicas* dentro de las que este texto o filme concreto se puede situar, y los filmes con los que se conecta. Se puede hacer corresponder con los *marcos intertextuales* de Eco, o sea, los diversos marcos de referencia invocados en el lector, que autorizan y orientan la representación. La *intertextualidad* es un valioso concepto teórico en la medida en que conecta el texto concreto con otros sistemas de representación.

197 Robert Stam et al. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (1992), Barcelona, Paidós, pág. 233.

198 Santos Zunzunegui (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, pág. 52.

1. Precedentes filmicos

Vimos anteriormente que en la historia del cine abundan las obras sobre juicios. De la antología del *cine de juicios* o *judicial* ofrecida en el capítulo 2, pueden destacarse por sus posibles influencias en *El proceso* de Welles *La pasión de Juana de Arco*; *M, el vampiro de Düsseldorf*; *El asunto del día*; *Testigo de cargo*; *Senderos de gloria*, e *Impulso criminal*.

Recordemos que en la filmografía del propio Welles se cuenta un precedente de juicio injusto en su fallida *La dama de Shanghái* (1948); junto con su interpretación del abogado apasionado contra la pena de muerte en *Impulso criminal* (1959).

En cuanto a la escenografía cinematográfica, hay varias referencias fílmicas como modelo parcial. La siniestra macrooficina donde Josef K. ejercía su actividad burocrática, especie de colmena alienante con decenas de mesas y máquinas de escribir, recuerda las que C. Gibbons y A. Gillespie elaboraron para *Y el mundo marcha* (*The crowd*) de King Vidor (1928) y la de A. Trauner para *El apartamento* de Billy Wilder (1960). Por otro lado, la cloaca por la que K. escapa del acoso de las niñas se puede conectar con la Viena subterránea por la que deambula el canalla de Harry Lime (encarnado por el mismo Welles) en *El tercer hombre* de Carol Reed (1949).

2. Modelos teatrales

Por último, Welles contaba con diversos modelos de adaptaciones teatrales de *El proceso*, que mostraron sus posibilidades escénicas. La versión inicial fue la francesa de André Gide, dirigida por Jean-Louis Barrault para la compañía formada por él con Madeleine Renaud (octubre de 1947, un mes antes que concedieran el premio Nobel de Literatura a Gide).

Esta prestigiosa representación teatral fue considerada por los críticos como «esquemmatizada hasta el extremo».¹⁹⁹ «La adaptación, la puesta en escena y la interpretación eran igualmente execrables. La

199 H. Chapier, *Combat*, 24-12-1962.

pretenciosa mímica, falsamente chaplinesca, de Barrault desnaturalizaba completamente el personaje de Josef K.». ²⁰⁰ Redujeron a Kafka a una historia abstracta, «su montaje era un juego de símbolos». ²⁰¹ Por otro lado, Pechter señaló que su diseño estaba influido por *El gabinete del Dr. Caligari* (mientras que el filme se relacionaría con *Metrópolis*); como ejemplo de la escenografía teatral, el teléfono sobre la mesa de K. medía casi medio metro de largo. Los que aparentan ser judíos victimizados, internados en un gueto o campo de concentración, tienen su antecedente aquí, «donde figuraban como especie de coro, parte integrante de una más amplia concepción teatral; mientras que en el filme su única y breve aparición sirve solo para crear un efecto misterioso». ²⁰²

En Pasadena (California), a fines de 1949, Jacqueline y Frank Sundstrom montan la obra en inglés; seguida en 1953 por la versión operística alemana representada en Salzburgo por Gottfried von Einem, y por otra adaptación inglesa de Bert Greene y Aaron Fine, estrenada en Nueva York en 1955.

En cuanto al montaje francés, fue llevado de nuevo al escenario en el Odeón parisino en 1961, ²⁰³ por lo tanto, en la época de gestación del filme.

3. Textos de Kafka en el cine

La insólita obra de ficción literaria de Franz Kafka tardó en ser abordada por los cineastas, posiblemente debido a la dificultad inherente a la filmación de su inquietante imaginería mental, más conectada con lo onírico que con lo cotidiano, y, por tanto, muy complicada para ser dotada de credibilidad. Además de la densidad de su narrativa.

El hecho es que, antes que Welles se dedicara al reto de filmar *El proceso*, no se había trasladado al cine ninguna de sus obras, con la

200 Louis Seguin, *Positif* 50-52 (marzo de 1963), mesa redonda, pág. 94.

201 Jacques Demeure, *ibid.*, pág. 94.

202 William S. Pechter, *Sight and Sound* 33/1 (1963), pág. 5.

203 Datos anteriores en F. Deschamps y G. M. Poutingon (2004): *Le Procès*, París, Hatier, pág. 57.

posible excepción de un cortometraje inglés no profesional sobre *La metamorfosis*, del que solo he averiguado que su director fue L. Mazetti.

Tras el rodaje welliesiano, pasarían unos años antes que obras de Kafka volvieran a pasar a las pantallas, aunque esta vez fueran tres consecutivas: *The castle*, coproducción alemano-suiza de Rudolph Noelte (1968); *Amerikka*, dirigida en 1969 por Zbynek Brynych, y *En la colonia penal*, dirigida por el chileno Raúl Ruiz (1970).

Luego, se fueron sucediendo las adaptaciones: *Informe para una academia* (1975), dirigida por Carles Mira sobre la obra teatral dirigida por Peter Handke, protagonizada por José Luis Gómez (España); *Forwarlindgen (La metamorfosis)*, dirigida por Ivo Dvořák (Suecia); *The metamorphosis of Mr. Samsa* (1977), animación dirigida por Caroline Leaf (Canadá); *Klassenverhal Tnisse (América)*, dirigida por Danielle Huillet y Jean-Marie Straub, coproducción franco-alemana; *Linna (El castillo)*, dirigida por Jaako Pakkasvirta (Finlandia); *Los amores de K* (1988), biografía dirigida por Beda do Campo (Argentina); *Kafka, la verdad oculta* (1991), dirigida por Steven Soderberg (Gran Bretaña); *Milena* (1991), biografía dirigida por Vera Belmont, coproducción canadiense-franco-alemana; *F. K's it's a wonderful life* (1993), dirigida por Peter Capaldi (Gran Bretaña); *Amerika* (1994), dirigida por Vladimír Michálek (Checoslovaquia); *Zamok (El castillo)*, dirigida por Alekséi Balabánov, coproducción franco-ruso-alemana; *A la recherche de Kafka* (2005), comedia francesa de Jorge Amat, una de sus tres historias inspirada en un texto de Kafka.

No parece que muchos de ellos hayan logrado ser buenos filmes, o al menos apenas se los conoce. Pero el hecho es que casi toda su vida y su obra literaria han sido filmadas.

Finalmente, en 1993 se volvió a filmar nuestra novela, *The Process*, realizada por el director de televisión galés David H. Jones sobre guion de Harold Pinter (EEUU-RU) –35 mm, color, 120 minutos.

Se considera que es inferior a la versión de Welles, aunque la defiendan críticos como Scheib, para quien aquí se consigue trasladar «intacta toda la paranoia y la oscura ironía», gracias a la finura del guion de Pinter en captar «la naturaleza esencial del libro». Aplaudiva que el rodaje se hiciera en el mismo entorno de Kafka, una Praga de la que

se ofrece una imagen *retro* de los años 40; pero discrepa de la elección de Kyle MacLachlan para encarnar a K., ya que le otorga un «clásico aire heroico, [mientras que] Perkins había mostrado a la perfección su carácter tímido, nervioso y crispado».²⁰⁴

Y hasta aquí se puede extender la red o *universo escénico* con el que se conecta *El proceso* de Welles.

204 Richard Scheib (1997), en www.moria.co.nz/fantasy/trial93 (consultado el 1-6-2005).



Orson Welles, Kenosha (Wisconsin), 6-5-1915/Hollywood, 10-10-1985. Retrato hecho por W. Eugene Smith en 1940.

8. Vida de Welles

«Un filme es un reflejo de la cultura de quien lo ha hecho, de su educación, de su conocimiento humano, de la extensión de su comprensión... Es todo eso lo que aclara un filme, [al que se aporta] una orientación moral, estética e ideológica», declaraba Orson Welles a su ferviente admirador el cineasta Peter Bogdanovich.²⁰⁵

Se puede considerar más una premonición o una jugada del destino que una simple casualidad. A principios de agosto de 1914, en su «lucha por la supervivencia», Franz Kafka inicia la redacción de su *informe vital* o alegato defensivo en el que explicaría las causas que le habían llevado a la pérdida de la posibilidad de una dicha matrimonial. Justamente en esos días, y ajenos al estallido bélico en Europa, unos felices cónyuges estadounidenses engendran a un niño a la orilla del lago Michigan. A los nueve meses, cuando tras una febril dedicación literaria dejaba casi completo el manuscrito de *El proceso*, un desolado Kafka escribía en su diario: «No hay nadie que manifieste hacia mí una total comprensión». Y justo dos días más tarde –6 de mayo de 1915– nacía en Kenosha (Wisconsin) ese George Orson Welles que materializaría en celuloide con brillante fidelidad narrativa y significativa los fantasmas de *El proceso* kafkiano, como si estuviese predestinado para ello, aunque fuese por casualidad que le surgiese la ocasión de filmarla.

I. Prodigiosa pseudoniñez

No resulta fácil seguir la trayectoria vital de un mago –a veces mitómano como autodefensa– como fue Welles, ya que se diver-

205 Peter Bogdanovich (1993): *Moi, Orson Welles*, París, Belfond, pág. 277.

tía confundiendo a sus entrevistadores al fabular anécdotas de su pasado. Por ello, incluso hay que manejar con precaución los datos que suministró a Barbara Leaming para su biografía autorizada,²⁰⁶ especialmente en lo que respecta a su etapa formativa, puesto que, desde que se establece como figura pública con tan solo 18 años, ya numerosos documentos certifican su vida. Pero, incluso de adulto, las polémicas con sus antiguos asociados –y a menudo acreedores– a veces presentan versiones divergentes de los hechos sucedidos.

Un sorprendente silencio es el que su biografía oficial tiende sobre sus antepasados, cuando varios de ellos son parte de la historia estadounidense y Welles podía haberlos esgrimido con sano orgullo. Para rastrear su genealogía se puede acudir a la biografía de Charles Higham, que, aunque lo presenta con falseados tintes negativos, a este respecto parece bien documentado.²⁰⁷ Por línea paterna, su ascendencia se remontaría a los lores de Welles, entroncados con los Plantagenet, y que poseían un señorío en el Lincolnshire inglés. En 1750, el cuáquero Richard Welles, de 16 años, desembarcó en Filadelfia, donde llegaría a ser director del Bank of North America. Su culto hijo William, federalista convencido y legislador liberal, amigo de Benjamin Franklin, se casó con la hija ilegítima de un general británico de Washington, por lo que fue expulsado de la iglesia cuáquera. Abolicionista, fue elegido senador por dos veces. Su hijo Henry, buen abogado, también se oponía a la esclavitud, y colaboraba en la red que facilitaba a los esclavos del Sur escapar a Canadá. Sus hijos siguieron su labor abolicionista activa, trabajando para los ferrocarriles.

Uno de ellos, Richard, que sería el abuelo del cineasta, en 1868 conoció a Mary, una chica rebelde de 14 años que se había escapado de casa. Era hija de Orson S. Head, antiguo senador y fiscal del distrito de Kenosha –donde era reputado como temible acusador– y descendiente directo del más conocido de los *peregrinos* que atravesaron el Atlántico en el *Mayflower* en 1620. Poco después de casarse, Richard y Mary perdieron sus bienes en un incendio provocado, y en 1872 tu-

206 Barbara Leaming (1991): *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets. Aquí dice que fue engendrado en Río de Janeiro.

207 Charles Higham (1986), *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*, Barcelona, Plaza y Janés, págs. 16-50.

vieron un hijo, Dick H. Welles. Richard abandonó a su familia, Mary se casó de nuevo con el próspero hijo de un cervecero danés, y volvió a vivir como una gran dama, hasta que el negocio empezara a ir mal. A Dick lo enviaron con unos tíos, para asociarse como tesorero en su fábrica de lámparas de acetileno para bicicletas. Pronto demostró dotes de inventor, con varias patentes de faros que lo enriquecieron –sin llegar a millonario– mientras se dedicaba a cortejar a actrices. En 1903 se enamoró de una joven alta y escultural, de una distinguida familia de Illinois que había sido tratante de granos y luego de carbón. Era Beatrice Ives, brillante pianista y defensora de los derechos de la mujer, con inquietudes intelectuales y un maligno sentido del humor. Hija única, su juventud se había desenvuelto en el lujo, que se esfumó cuando su padre se arruinó. La madre de Dick la consideró una radical que iba por el dinero, y solo la vio una vez, y no aceptaba su boda.

Mientras Dick patrocinaba carreras de caballos y exhibiciones de automóviles, Mary daba recitales de piano y luchaba por el sufragio femenino; mientras Dick era un fanático del cine, Mary encabezaba la Junta de Censura local y pedía la prohibición de filmes supuestamente inmorales. En 1911 Dick introdujo en América el autobús en el que el conductor también se encargaba de cobrar. Pero una serie de inversiones desafortunadas y la adicción a la bebida de Dick causaron tales problemas financieros que se vieron obligados a alojar huéspedes en su mansión.

En 1915 nació George Orson (su único hermano, diez años mayor, sufría tartamudez).²⁰⁸ Cuando el bebé Orson tenía 18 meses, un cirujano ortopédico ruso-judío amigo de la familia quedó sorprendido por su inteligencia precoz, y decidió potenciarla hasta convertirlo en artista. Llamado *Dadda* (papá) por el niño al que visitaba a diario, todavía más fascinado estaba por la madre, a la que adoraba y de la que quizá sería luego amante. Cuando las lámparas de carburo comenzaron a ser sustituidas por las eléctricas, Dick vendió el negocio, y la familia se trasladó al cercano Chicago en 1918, siendo seguidos por el médico ruso, quien introdujo a Beatrice en la élite artística local. Mientras ella daba conciertos y organizaba veladas musicales en su casa, su esposo

208 Y siendo joven se le declaró una esquizofrenia que lo llevaría a largas estancias en manicomios.

Dick, jubilado precozmente a los 46 años y frustrado por no haber llegado a ser un rico banquero, abusaba de la bebida y se comportaba de modo extravagante, lo que los llevó a la separación.

Cansado de oír desde bebé que era un niño prodigio, Orson sufría un miedo crónico a no cumplir las expectativas de los padres: «Siempre creí que les defraudaría».²⁰⁹ Tratado como si fuera mucho mayor, aprendió a disimular su innata timidez aparentando la seguridad más absoluta. El locuaz Orson era una de las atracciones del salón de Beatrice, donde «a los niños se les podía tratar como a adultos mientras resultasen divertidos». Según Leaming, «este temprano deseo de gustar, encantar, seducir, fue un factor vital en la modelación de la que sería personalidad típica de Welles» (pág. 27). Debido a su enfermizo organismo (nació con una malformación de la columna que le causaría molestias toda la vida y tenía los pies planos; sufrió de asma y fiebre del heno), no acudió a la escuela, y recibió en casa una educación informal: clases de violín y piano –«todos creían que yo iba a ser un gran músico»–, dibujo y pintura, «leer a Shakespeare en voz alta con su madre, organizar complejos espectáculos de marionetas para *Dadda*, ir habitualmente al teatro y a la ópera, disfrazarse concienzudamente de Rey Lear y aprenderse sus versos, e interpretar a otros personajes dramáticos célebres» (pág. 28). A los otros niños los divertía con sus improvisados espectáculos, y a veces los aterraba con historias de fantasmas.

La frágil salud de su madre no soportó la hepatitis, y cuando él cumplía nueve años fue testigo de su agonía y fallecimiento. Para consolarlo, su padre lo llevó a un largo viaje por Europa, África y Asia. Entre Dick y *Dadda* se entabló una competencia por decidir su porvenir, que se decantó por la propuesta del médico de que Orson pasase un año en Wisconsin a cargo de un eminente psicólogo alemán especializado en niños extraños. Lo matricularon en la escuela pública local, donde según él «organizó un escándalo al dar a los estudiantes una charla sobre arte en la que dejaba por los suelos a sus profesores por su falta de creatividad». Ante el reproche de un profesor, replicó: «Si el sistema educativo necesita censuras, yo lo censuraré» (pág. 30). El profesor alemán gustaba exhibirlo ante sus estudiantes de psicología, que le

209 Como dirá muchos años después a B. Leaming. Hasta que no se indique lo contrario, las siguientes citas están extraídas de su biografía oficial.

hacían preguntas sobre sus sueños. Decidido a que les ofrecería *sueños de niño prodigio*, y temeroso de que los suyos fueran insípidos, memorizaba y repetía sueños que sacaba de los tratados de la biblioteca de su profesor, quien pronto comenzó a lanzarle insinuaciones sexuales, como las que ya estaba acostumbrado a recibir de los bohemios que frecuentaban el salón de su madre.

2. Pletórica adolescencia

Tras terminar su primer curso de estudios normal, residió una temporada en el antiguo hotel que había comprado y dirigía su padre, al que solían acudir personajes relacionados con el vodevil y los trucos de magia. Orson estaba fascinado, y, cuando llegó una de sus primas de Nueva York (que lo había iniciado en los juegos eróticos), se fugaron juntos, planeando dormir en los bosques y mantenerse a base de juegos de magia y espectáculos musicales. Hambrientos, a los pocos días «fueron detenidos mientras hacían un número disfrazados de negros en un pueblo de Illinois». De viaje su padre, se instaló con *Dadda* en Chicago. En el sótano de la casa de una niña vecina, se solían reunir varios niños que «jugaban a médicos». Enterada la madre de ella, se asustó porque Orson pudiera ser del tipo de los dos jóvenes genios precoces de la ciudad que poco antes habían asesinado sin ningún motivo a un niño, y lo denunció a su *Dadda*. Dado que la chica llevaba tiempo organizando las sesiones del sótano, a Orson le sorprendieron las acusaciones de la madre, sin poder ver la relación entre el inocente juego infantil y el célebre caso criminal. «Yo estaba convencido de que había alguna relación que no comprendía» (pág. 33), dirá Welles, pero este episodio marcaría su futuro.

Para arrancarlo a cada uno de la influencia del otro, tanto Dick como *Dadda* estuvieron de acuerdo en imponerle como castigo el internado en la Todd School de Woodstock (Illinois), una especie de islote para chicos perdidos. Con 11 años, Orson recuerda que se puso en marcha «con el ánimo del que va camino de la guillotina» (pág. 34). Cuando llegó a Todd «se enamoró de Roger Hill» (apodado *Skipper*), el hijo del director, que se encargaba de enseñar gimnasia –que él odiaba– y arte dramático, y trató de ganarse su protección. Atraído a su vez por las

dotes imaginativas del recién llegado, *Skipper* se dedicó a estimular su potencial creativo. Él y su esposa llegaron a ser lo más parecido a una verdadera familia que el niño Welles tuvo. Las representaciones escénicas constituían una parte importante del plan de estudios, y Orson se encargó de adaptar, dirigir e interpretar obras de Shakespeare y de otros clásicos, y encarnó a Casio, Marco Antonio, Ricardo III, Androcles (y también al león), y hasta al mismísimo Jesucristo.

Al entrar en la adolescencia multipaternal, parecía un «niño cantor disoluto», de aspecto ambiguo, que se escapaba por la ventana de la escuela para mantener relaciones con algunas de las chicas del coro de la iglesia presbiteriana. El verano que cumplió los 15 acompañó en un crucero por el Lejano Oriente a su achacoso padre, que se consideraba decepcionado porque Orson «prescindía de él por completo». Minado por el alcohol y temiendo morir allí, le hizo firmar un papel prometiendo «que no lo sepultaría en tierra». De vuelta en EEUU, Orson se dejó convencer por los Hill de que no debería volver a ver a su padre mientras este no dejase de beber. Así se lo comunicó al padre, «y aquella fue la última vez que lo ví». A fines de ese mismo 1930, Dick murió en un hotel de un fallo cardíaco y renal, a resultas «de tanto beber».²¹⁰

Orson no se perdonaba haber traicionado a su padre cuando este más lo necesitaba, y como reflejo de su sentimiento de culpa dijo: «Siempre he creído que lo maté yo [...]. Lo único que yo quería era complacer a los Hill. Es, por tanto, inexcusable de veras. No supe adoptar una postura moral al respecto». Y a menudo pensaba en su «muerte solitaria», que lo llenaba de «angustia y lástima», según sus propias palabras. Todavía en 1983 se lamentaba: «No quiero perdonármelo. Por ello detesto el psicoanálisis. En mi opinión, quien es culpable de algo debe vivir con su cruz. Desembarazarse de ella... ¿Cómo puede desembarazarse una persona de una culpa auténtica? Creo que hay que saber vivir con la culpa, plantarle cara» (pág. 47). Y el asunto se agravó aún más cuando Orson acudió a sepultarlo bajo tierra como la madre y el hermanastro de Dick habían dispuesto en Kenosha: quedó aterrado al recordar la petición paterna durante el

²¹⁰ Higham aporta la versión de que se había suicidado (*Orson Welles...*, op. cit., pág. 62). Un par de años antes, se había quemado su hotel, lo que le supuso una grave pérdida.

viaje a Oriente. «¡No pude impedirlo!», aseguró, y le pareció que volvía a traicionarlo. Asistió al entierro como un extraño, y sus sentimientos de culpa respecto al padre, así como la aversión que experimentaba hacia su abuela, a la que apenas conocía, rindieron la experiencia muy desagradable.

Cuando se leyó el testamento de Dick, se descubrió que Orson tenía que elegir un tutor, y la competencia se establecía entre sus dos mentores. Se lo propuso a *Skipper*, pero este cedió el puesto a *Dadda*, quien nunca supo que no había sido la primera opción. Poco después, utilizando sus prerrogativas como tutor legal que administraría sus fondos hasta cumplir los 25, utilizó parte de la herencia de Orson para comprar una casa que sería el hogar común. Pero el joven prefirió permanecer interno en Todd. En el que era su último curso, para el acto de entrega de certificados escolares, quiso despedirse con una ambiciosa adaptación de las obras históricas de Shakespeare, que en los ensayos duraba tres horas y media, y tuvo que recortar en el último momento.²¹¹ De aquí nacería su voluntarioso y desmesurado empeño por escenificar una larga versión de las historias de Shakespeare, culminación de su afición teatral y que lo perseguiría por décadas.

Mientras que *Skipper* soñaba con un destino teatral para él y deseaba que estudiase dramaturgia en Harvard, y *Dadda* pretendía que adquiriese una cultura artística en Cornell, lo que el Orson de 16 años quería era entrar como actor en una compañía de repertorio. Al no obtener respuesta a sus anuncios, y tras varios días de sonoras disputas con su tutor, contrajo la fiebre del heno. Para que cambiase de aires, *Dadda* le propuso un viaje por Irlanda y Escocia, con paradas para pintar y llevar un diario que pudiera aportar material para un libro de viajes.

3. Iniciáticos viajes europeos

En agosto de 1931 Orson desembarcó en Galway (Irlanda) con una mochila, y tras comprar un carro y un asno comenzó un vagabundeo

211 Mucho después insistiría en el proyecto, con el legendario montaje del Mercury Theatre en Nueva York de *Los cinco reyes*, que culminaría en el filme que hizo en España, *Campanadas a medianoche*.

campestre. En las islas Aran, donde se hizo adicto a los bailes caseros irlandeses y era llamado *Paddy*, coincidió con Robert Flaherty que estaba rodando su famoso documental antropológico. Escaso de fondos, en octubre llegó a Dublín, y a la noche siguiente asistió a una representación en el *Gate*. Allí proclamó con gran serenidad que era un actor con experiencia en Nueva York, y tuvo la gran suerte de que necesitaban a un joven para el nuevo montaje, *Süss el judío*, por lo que fue contratado. Hilton Edwards, codirector del *Gate*, era especialista en la teoría del teatro moderno, y le impartió una especie de cursillo acelerado de teoría escénica antinaturalista, que llamaba *teatro teatral*.²¹² Su actuación fue un éxito, y el día del estreno recibió «los aplausos que necesitaba para el resto de mi vida». Un crítico destacó su «voz educada, insólita en un joven de su edad [...]. Dublín está ansioso de verlo en otros papeles». Pero se dirigió a Londres, de donde había recibido una oferta, sin poder ser contratado debido a las normas que regulaban el empleo para extranjeros, por lo que decidió probar fortuna en Nueva York, sin conseguirla.

Desanimado, aceptó el ofrecimiento de *Skipper*, que por entonces era el director de la Todd, para trabajar como preparador teatral del colegio. Para escribir un argumento sobre la vida de un legendario abolicionista, se instaló en una tienda india en la reserva de los ojiqway. El resultado, *Marching song*, prefigura la estructura del *Ciudadano Kane*. Luego aceptó la propuesta de *Skipper* de colaborar con acotaciones e ilustraciones en una edición de las obras de Shakespeare dirigida a su representación en colegios, y para centrarse en el trabajo consiguió que *Dadda* lo autorizara a viajar al extranjero.

Desembarcó en Marruecos, donde fue huésped del bajá de Marrakech, quien «vivía a un nivel de grandeza indescriptible», y había

212 Para Edwards, el naturalismo no era más que uno de los estilos posibles, una convención artística como cualquier otra. También argüía «que no había que confundir el teatro con el cine, que en virtud de su naturaleza fotográfica tendía intrínsecamente a crear una ilusión de realidad. [Luego] Orson adoptaría una actitud antinaturalista en sus primeras producciones teatrales de Nueva York [y] daría a las ideas de Edwards un giro irónico empapando el medio fotográfico del cine de un elemento de estilización extrema, inconfundiblemente teatral» (B. Leaming, *Orson Welles*, op. cit., pág. 59). En este viaje iniciático tuvo ocasión de asistir a los montajes de *Hamlet* realizados por Craig y Stanislavski.

organizado una excursión de dos semanas con autobuses llenos de concubinas, bailarines adolescentes bereberes e invitados europeos. Tras escribir unos cuentos policíacos, que una revista norteamericana le pagó bien, viajó a España, instalándose en Sevilla en la primavera de un 1933 en plena efervescencia republicana, «en un apartamento en el barrio gitano [Triana] encima de una bulliciosa casa de putas». Viviendo como un *americano rico*, descubrió la fiesta de los toros, y dedicó parte de los ingresos de la revista a que le diesen unas clases de torero y comprar el derecho a torear en unas novilladas en las que se presentó como *El Americano*. Cosechó un estruendoso fracaso que magnificaría en sus recuerdos, pero quedó capturado para siempre en las redes de la admiración por España, sus fiestas y corridas de toros, y la causa republicana.

4. Rey de Nueva York

En el verano de 1933 regresó a Estados Unidos, e inició su carrera profesional en el teatro como actor. Pronto se casó con la también joven Virginia Nicolson²¹³ e intervinieron juntos en un cortometraje casero que era una burla de *El perro andaluz*. Al par de años se instalaron en Nueva York, y comenzó a ser solicitado para la radio, al divulgarse su talento con la voz y su capacidad para imitar a personajes y para reproducir acentos y edades: «De repente me había convertido en uno de los actores radiofónicos más célebres» (pág. 108). Por entonces el gobierno Roosevelt desarrollaba su *New Deal*, una política en la que se incluía la lucha contra el desempleo, dentro de la que tuvo lugar la creación del Teatro Federal para ofrecer trabajo a los profesionales del sector en paro. A Welles le encargaron la sección de clásicos europeos del grupo Teatro Negro de Harlem, y se convirtió en director escénico, debutando con un *Macbeth* de actores negros donde la acción tenía lugar en Haití. El experimento teatral afroamericano se convirtió en sonado acontecimiento: «Me había convertido en el Rey de Harlem» (pág. 123). A consecuencia del éxito, lo contrataron para

²¹³ El padre de Virginia le ofreció un puesto en la Bolsa de Nueva York si la dejaba en paz (*ibid.*, pág. 94).

llevar el subprograma de clásicos de repertorio del Teatro Federal, con un local propio en Manhattan, su *caja de magia*, llamado Plan 891. Allí elaboró varios montajes heterodoxos, en los que desaparecían los límites del escenario y la trama, y se empleaban espectaculares efectos (en línea con el teatro de vanguardia europeo). Alternaba las actuaciones con los programas radiofónicos, y, para ahorrar tiempo, llegó a alquilar una ambulancia como medio de transporte. Adoptó un estilo personal *camp*, y se lió con diversas bailarinas, pero su desinterés por rellenar formularios y acudir a las reuniones con los funcionarios le fueron creando complicaciones burocráticas. El compositor revolucionario Marc Blitzstein lo convenció para montar su *ópera proletaria* titulada *The Cradle Will Rock*, ya que coincidía con muchos puntos de vista sindicalistas, aunque, como confesó, él «solo era radical por exhibicionismo»: «Nunca he sido más que progresista a secas» (pág. 143). La conservadora patronal del acero protestó y consiguió que se prohibiese el estreno de la obra, llegando la policía a precintar el local. Como acto de desafío, la compañía desobedeció la orden y la representó sin decorados en otro teatro, con los actores en la platea, en lo que constituyó un acontecimiento nacional, manifestando Welles al público que no se trataba de «un acto de protesta política, sino artística» (pág. 149).

Su siguiente paso, a mediados de 1937, fue fundar su propia compañía, el Mercury Theatre, junto con el que había sido su nuevo mentor desde la llegada a Nueva York, John Houseman. Su primer montaje sería un *Julio César* actualizado como parábola del amenazador fascismo europeo y de la demagogia americana, plasmando con gran efectismo visual un mensaje antidictatorial. Con precios populares, el local se llenaba a diario, pero la falta de financiación externa y su plan de convertirse en compañía de repertorio, preparando sin medios la puesta en escena de su vieja idea de síntesis shakespeariana (que necesitaría asistir a dos representaciones consecutivas), llevaba a la quiebra. Para evitarla, el verano de 1938 firmó un contrato con la emisora CBS para que el Mercury Theatre elaborase un programa radiofónico semanal de una hora, ofreciendo «no trasplantar su repertorio, sino llevar a la radio las técnicas experimentales que han dado tan buenos resultados en otro medio» (pág. 164), al mismo tiempo que preparaba un nuevo montaje teatral en el que se inclui-

ría un fragmento de filme como parte de la obra, siendo su primera incursión seria en el mundo del cine, ya que compró una moviola para estudiar los rollos filmados por él y su grupo.

En vísperas del *Halloween* de 1938, Welles dirigió para la radio su famosaseudodocumental actualización de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, en la que los marcianos invadían Nueva Jersey. Al confundir creativamente las barreras entre ficción y realidad, fingiendo ser un programa de radio dentro de otro, muchísimos oyentes lo creyeron cierto, provocando el pánico y lanzando al responsable al estrellato mediático nacional. Pocas veces alguien tan joven conseguía de golpe ser conocido por todo el país. Pero a los pocos días, el local teatral del Mercury tuvo que cerrar, al mismo tiempo que su matrimonio (con una hija pequeña) se disolvía; y su esfuerzo por montar una versión reducida de *Los cinco reyes* con un complejo escenario giratorio, en la que interpretó a Falstaff, fue un fracaso.

5. Ascenso y caída en Hollywood

Desanimado por esta tesitura, aunque antes había rechazado las ofertas de un par de estudios de cine para trabajar como actor en Hollywood, en el verano de 1939 aceptó la propuesta de la RKO para escribir, interpretar y dirigir dos filmes a cambio de 225 000 dólares más un porcentaje en los beneficios, con total control creativo.²¹⁴ Este inusual contrato hecho con un joven de 24 años que no había rodado ningún filme levantaría hacia él la envidia y la animadversión eternas de gran parte de la industria cinematográfica.

Para facilitarle el trabajo, la productora entregó a Welles un improvisado manual de cine, identificando las técnicas en los filmes que le proyectaban a diario, entre los que le impactaron especialmente el expresionista *El gabinete del Doctor Caligari* y *La diligencia* de John Ford, al descubrir en ambas una extrema estilización de la realidad. Su

²¹⁴ Con la condición de que el primer filme debería estar terminado antes del 11 de enero de 1940 y el segundo un año después, cláusula que no pudo cumplir y que resolvería ofreciendo dirigir gratis otra película. En realidad, este generoso contrato fue una calculada inversión publicitaria por parte de la RKO.

proyecto inicial fue rodar una versión contemporánea y antifascista de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, con cámara subjetiva,²¹⁵ pero pasó el plazo del contrato sin conseguir el presupuesto necesario. A pesar de que cada semana volaba a Nueva York para realizar allí sus programas de radio, estaba lleno de deudas, hasta que cumplió los 25 años y pudo disponer de la poca herencia que le quedaba. Y en junio de 1940 inició la filmación de *Ciudadano Kane*, que finalizó en diciembre, casi dentro del previsto plan de rodaje.²¹⁶ Su próximo proyecto fílmico era la vida de Jesucristo, en la que interpretaría al protagonista.

Mientras se escribía el guion, montó en Broadway *Native son*, que trataba sobre el homicidio involuntario que comete un negro con una mujer blanca, y que la prensa de Hearst tachó como «obra comunista». Dentro de la campaña que este magnate inició para evitar el estreno del filme del que parecía ser el modelo inspirador, también se denunciaron como «indiscutiblemente comunistas» una serie de programas de radio sobre la Declaración de Derechos, centrando el ataque en Welles, que era uno de los participantes, como táctica de desprestigio. Aunque él negó serlo —«Acepto nuestra forma constitucional de gobierno y estoy contento con nuestra gran tradición democrática. No hace falta decir que no es antipatriótico disentir del señor Hearst» (pág. 227)—, por entonces comenzó el espionaje del FBI sobre sus vidas pública y privada. Las presiones a las que estaba sometido afectaron su salud. A pesar de las pastillas para adelgazar y las saunas —ya que era enemigo de la gimnasia—, pesaba cien kilos y estaba hinchado y agotado. Cuando *Kane* consiguió estrenarse, con mala distribución y la campaña mediática de Hearst en contra, aunque obtuvo buena recepción crítica, fue un desastre taquillero: «El público estaba demasiado asustado, incluso para saber de qué trataba la película», diría Welles (pág. 229). El Oscar de consolación que otorgó la Academia del

215 Tenía todo preparado cuando el estallido de la guerra redujo el mercado fílmico, y la RKO no autorizó ninguna producción que superase los \$500.000; al estar previsto que costase el doble, tuvo que renunciar a rodar en escenarios reales, pero insistió en que se fotografiasen las maquetas antes del rodaje (para adecuar la filmación a ellas) y no después, como era lo habitual. Al negárselo, tuvo que desistir.

216 Llegando a seguir una dieta de plátanos y leche para encarnar a un joven y delgado Kane.

Cine al guion (hecho a medias entre Welles y Herman Mankiewicz) no rindió justicia al que desde 1962 se considera «el mejor filme de la historia», en la encuesta a críticos y cineastas que cada diez años elabora la revista inglesa *Sight and Sound* (y él, el mejor director).

Para su segundo filme, Welles eligió una novela de Booth Tarkington con la que sentía un vínculo personal, ya que un personaje clave estaba basado en su padre, amigo del escritor.²¹⁷ Para aguantar el ritmo de trabajo, unas 18 horas diarias, comenzó a tomar anfetaminas. Tras la entrada de EEUU en la guerra, lo llamaron desde el gobierno para ayudar a establecer vínculos culturales con Sudamérica, como embajador de buena voluntad, mediante conferencias y un filme que se haría en Brasil sobre el carnaval de Río de Janeiro. En febrero de 1942 dejó en fase de montaje *El cuarto mandamiento* y marchó a Río para filmar escenas documentales sin guion previo. Una vez allí descubrió que podría construir un argumento entrelazando la historia de la samba con la reciente hazaña de cuatro pescadores que habían navegado una gran distancia en una simple balsa para recabar ayuda estatal para su mísero pueblo. Rodar en las *favelas* no fue del agrado del gobierno, mientras que centrarse en personajes negros y pobres tampoco gustó en la RKO, que en su ausencia había mutilado lo que consideraron un filme «muy pesimista»: «En Estados Unidos todo, absolutamente todo, tiene un final feliz [...], había un terror inherente a la película que acababa mal [y] me traicionaron como un tonto, no me dejaron tocar ni un fotograma [...], pero no podía abandonar un trabajo con tintes diplomáticos [...]. Era prisionero de la Política del Buen Vecino. Esto lo convirtió todo en una pesadilla».²¹⁸ A pesar de los traicioneros cambios, el filme no tuvo buena acogida; y encima el elevado metraje rodado durante meses en Brasil en penosas condiciones –el héroe protagonista se ahogó durante la reconstrucción filmica de su hazaña naval, lo que le hizo sentirse responsable de esta tragedia– fue desestimado por la productora, que prefirió recuperar

217 Se trata de *The magnificent Amberssons* (*El cuarto mandamiento*), en la que no actuaba y se sentía contento por dedicarse solo a la dirección, aplicando su relevante instinto para los encuadres de cámara.

218 Uno de los hechos que más le dolió fue que Joseph Cotten, su mejor amigo, «se había convertido en aliado» de los estudios, al acceder a rodar nuevas escenas para presentar el usual final feliz (págs. 258-259).

los gastos como deducción tributaria que invertir más en su terminación y presumible fiasco de taquilla, y rescindió su contrato. Los dos desastres unidos tuvieron gran repercusión en su trayectoria futura, ya que, por un lado, se lo consideró «artístico, pero no comercial»; y, por el otro, el no haber sido capaz de terminar el filme semidocumental se convertiría en su leyenda negra: «Estos descabros son en realidad peor que el hacer las cosas mal [...]. Se piensa que hay algo en mí [...] que acaba por asustar» (pág. 266). La larga sombra de lo que llamaría su «tragedia sudamericana» lo persiguió para siempre.

La consecuencia inmediata fue que se obsesionó con terminar el filme brasileño y salvar así su reputación. Para ello, decidió pagar por su cuenta el montaje y, si no interesaba a los estudios, distribuirlo él mismo. Para reunir el dinero, trabajaría como actor,²¹⁹ e inició así la dinámica de costear su no convencional creación fílmica interpretando papeles comerciales. En una conferencia a estudiantes de cine de la Universidad de Nueva York, expresaba su frustración de entonces respecto al mercantilismo de Hollywood, donde no se invertía en experimentar: «El trabajo del director, por lo visto, es hacer dinero [...]. Las masas son más inteligentes que los individuos que prefabrican el entretenimiento destinado a ellas [...]. Soy incapaz de pensar en nada que el público no entienda. El único problema es despertarle el interés» (pág. 283).

6. Rumbo a la Casa Blanca

Desilusionado, aceptó ayudar a un comité que denunciaba la violencia policial contra la comunidad chicana en Los Ángeles, reveladora del racismo imperante en el país. Así, a mediados de 1943, se volcó en el activismo político. En su lucha antifascista adoptó con gran energía la postura internacionalista, que promovía la cooperación activa como medio de alcanzar una paz duradera, en contra de los aislacionistas, que volvieron a acusarlo de comunista, para lo que le adjudicaron esta vez un supuesto «origen ruso». Para defenderse, publicó un texto en

²¹⁹ Para lo que estaba muy solicitado y bien pagado. El primer papel que aceptó, en *Jane Eyre*, le fue remunerado con 100 000 dólares, la misma cantidad que recibió por todo su trabajo en *Ciudadano Kane*.

la revista política *Free World*:²²⁰ «Soy totalmente partidario de ganar dinero si por ello entendemos merecérselo [sin dejar de] ayudar a aquellos que tienen menos de lo que necesitan. Este sentido de la solidaridad humana es anterior a Karl Marx». Luego escribiría editoriales, advirtiendo del peligro fascista en Latinoamérica, propugnando «que la infamia del racismo se declare formalmente delito», y en el último, que trataba sobre la bomba atómica, que se hacía más necesario que nunca un orden democrático internacional. Casado por entonces con la *sex-symbol* Rita Hayworth, participaba en los actos de la Asociación por un Mundo Libre. Su vehemente oratoria asustaba al FBI, que lo tenía por «fiel seguidor de las directrices del Partido Comunista y activo colaborador con múltiples organizaciones de tapadera»,²²¹ entre las que se encontraba el Comité Norteamericano para Ayudar a la Democracia Española.²²² Las tensiones a las que estaba sometido ocasionaron su derrumbe físico y tuvo que retirarse con la salud deteriorada.

Cuando se recuperó, Welles colaboró con la V Campaña para Recaudar Fondos de Guerra con una gira de emisiones radiofónicas en directo. Nombrado miembro consultivo del Ministerio de Hacienda, aceptó un estipendio simbólico de un dólar al año, lo que no dejaría de ser irónico cuando llegasen sus posteriores problemas con esta misma institución. Con Rita embarazada, fue demandado por su primera mujer, Virginia, que consideraba que su hija, de seis años, no estaba suficientemente protegida en su testamento ni en su póliza de seguros.

220 «Revista comprometida con la democracia y dedicada a los asuntos internacionales», que había fundado el exiliado francés Louis Dolivet, que sería el último de sus mentores (pág. 295).

221 Este informe se incluía en el expediente abierto sobre Rita Hayworth, en Barbara Leaming (1990): *Si aquello fue felicidad. Una biografía de Rita Hayworth*, Barcelona, Tusquets, pág. 117.

222 Ya en 1937 Welles había prestado su voz al texto de Hemingway para la primera versión del filme prorrepblicano de Joris Ivens *Spanish Earth*, que fue supervisado por Luis Buñuel [Esteve Rimbau (1993): *Orson Welles: una España inmortal*, Valencia, Filmoteca Española/Filmoteca de Valencia, pág. 22]. Más tarde, cuando se cimentaban las Naciones Unidas, en un artículo que publicó en *The New York Post* el 5-5-1945, calificaba a Franco como heredero de dictadores muertos y moribundos, calificándolo como «el gángster de Madrid» [Juan Cobos (1993): *Orson Welles: España como obsesión*, Valencia, Filmoteca Española/Filmoteca de Valencia, pág. 172].

El proceso causó a Welles gran preocupación y angustia, agravadas por el hecho que su exmujer se había vuelto a casar con el sobrino de Marion Davies (la amante de Hearst que se suponía cruelmente retratada en el personaje de la cantante de ópera de *Kane*), y la niña vivía en la residencia de esta, adonde tenía que ir Welles a recogerla para sus ratos conjuntos. Para sobreponerse, se lanzó a la campaña electoral de 1944 por la reelección de su amigo Francis D. Roosevelt (al que llegó a redactar discursos), en una gira de mítines donde atacaba a «los santones monopolistas y los viejos enemigos de la libertad», y fantaseaba con la idea de abandonar el cine y dedicarse a la alta política, y presentarse a senador como paso previo a una hipotética vicepresidencia con el bastante radical candidato demócrata Henry Wallace, como presagiaban los gritos que escuchó a la salida de un mitin: «¡Wallace y Welles en la Casa Blanca para 1948!» (pág. 305).

Roosevelt consiguió la reelección, y Welles se afianzó como comentarista político con una columna diaria en el *The New York Post*: «Si soy capaz de incitar a los ciudadanos a pensar y polemizar sobre los problemas que nos afligen, daremos con una solución» (pág. 313). Eufórico, rescató los negativos del filme brasileño a cambio de una fuerte suma y de renunciar a los futuros beneficios de *Kane* (que serían cuantiosos cuando se pudiera distribuir en gran escala tras la muerte de Hearst). El pronto fallecimiento de Roosevelt, que dejó en la presidencia a un grisáceo y ordinario Harry Truman, trajo vientos conservadores al gobierno. Los enfermizos celos y las acusaciones infundadas de Rita le crearon una crisis matrimonial, que unida al cierre de su columna diaria en el *Post*, donde le aconsejaron centrarse en el mundo del espectáculo, y el miedo a ser derrotado en las elecciones al Senado en su Wisconsin natal por Joe McCarthy,²²³ le hicieron desistir de sus ambiciones políticas y regresar a la escena teatral neoyorquina. Allí puso en pie un grandioso proyecto de adaptación musical de *La vuelta al mundo en 80 días*, en colaboración con el compositor Cole Porter, dándole el aspecto de un espectáculo circense.

223 Años después diría con humor a su biógrafa: «No lo hice, por eso tuvimos un senador McCarthy. Es horroroso tener algo así sobre la conciencia. Estaba convencido de que no lo habría derrotado». McCarthy contaba con el respaldo de la potente industria láctea (pág. 331).

7. Crisis tras crisis

Su esposa Rita se sentía abandonada y anunció su intención de separarse. Welles admitía sus razones para sentirse insatisfecha con la relación que mantenían: «Mi sensación de fracaso con ella había llegado a un punto imposible de superar. Había hecho todo lo imaginable y me parecía que lo único que podía causarle ya era más sufrimiento [...]. Me sentía muy culpable. Pero la quería mucho. ¡Fue terrible!» (pág. 336). En enero de 1946, ella inició los trámites del divorcio, y su abogado le exigió la devolución de 30 000 dólares que ella le había prestado. Como él estaba preparando un costoso espectáculo, no estaba en condiciones de hacerlo, por lo que el abogado lo amenazó con ir a los tribunales si no llegaban a un acuerdo, que se consiguió con la venta de la casa común. En cuanto al espectáculo de Broadway, el productor (Mike Todd) le dejaba el control total a Welles, que estaba obligado a consultarle respecto a los gastos. Cuando ya se había invertido mucho en los decorados y los ensayos, Todd se retiró alegando que no tenía fondos, dejando en la estacada a un frustrado Welles, que tenía prisa por estrenar porque tenía pactado con Bertolt Brecht dirigir la versión inglesa del *Galileo Galilei*, y le interesaba mucho su concepto de «interpretación distanciada», de índole antinaturalista. Para realizar estos proyectos, convenció a dos productores que le adelantasen 150 000 dólares a cambio de futuras puestas en escena, pero Hacienda estimó que «las colosales sumas de dinero que invertía en la obra no eran gastos profesionales y lo obligaron a declararlo como gastos personales. Falto de estas deducciones previas, se encontró de pronto con que los impuestos ascendían a una cantidad que tardaría años en satisfacer».²²⁴ Y que le amargaría la vida.

Solucionado por el momento su problema, consiguió estrenar su costoso musical. Calificado por la crítica como «gigantesco, ciclópeo, excesivo y pesado», necesitaba llenos diarios para sobrevivir, y solo duró tres meses. Al no recuperar el dinero que había invertido, no pudo pagar el plazo del pagaré a la RKO por el filme brasileño, por lo que perdió todos sus derechos, y encima Brecht le informó de que su *Galileo* sería producido por ese mismo Todd que lo había llevado

224 B. Leaming, *Si aquello fue felicidad*, op. cit., pág. 340.

a la ruina, por lo que se apartó del proyecto. Todo le salía mal. Su única satisfacción fue que la campaña radiofónica que emprendió a favor de un condecorado veterano de guerra negro, que había quedado ciego por una injustificada paliza policial, llevó al Ministerio de Justicia a procesar al responsable. Pero poco después la cadena de radio suspendió su programa.

Para comenzar a cumplir sus compromisos, filmó *La dama de Shanghái* con una Rita que trató de reconciliarse, en un estilo de distanciamiento brechtiano, *oblicuo*, y con el extraño *aire de un mal sueño*, con el tema subterráneo de la culpa: el protagonista, un marinero que había combatido con las Brigadas Internacionales en la guerra civil española, encarnado por él mismo, «tras demostrar que es inocente de un crimen que no ha cometido, en cierto modo se sigue considerando a sí mismo culpable. Tal era, según él, la difícil coyuntura de Orson en aquel momento».²²⁵ El insólito filme de complejo argumento, que en parte prefigura *El proceso*, fue reducido por la productora en su quinta parte y no tuvo éxito.

Tras demostrar con su *Macbeth* que era capaz de filmar con rapidez y bajo presupuesto (aunque no la dejó montada) y desilusionado por la avalancha de problemas económicos, políticos, profesionales y sentimentales; tras unos meses de estancia en Europa en 1947, al año siguiente regresó para instalarse unos años, pero volvió a Europa al no tener sitio para él la industria del cine, lo que quizá le evitó ser llamado por el comité de McCarthy en 1952.

8. Espiado por el FBI

En 1986 se desclasificaron los documentos relativos a Welles archivados en el Federal Bureau of Information (FBI),²²⁶ que demuestran la obsesiva atención que le dedicaron durante décadas, considerándolo como peligroso activista.

²²⁵ *Ibid.*, pág. 356.

²²⁶ Se trata del legajo nº 100-23438, desclasificado el 27-5-1986 y accesible para los investigadores de acuerdo con la Freedom of Information/Privacy Acts Section con fecha 5-9-2000, y casi inéditos, pues.

Federal Bureau of Investigation
United States Department of Justice

B7C

New York, N. Y.
March 24, 1941

PERSONAL AND CONFIDENTIAL

Director
Federal Bureau of Investigation
Washington, D. C.

Dear Sir:

DECLASSIFIED BY SP8 BTJ/CAL
ON 5-27-84

I am transmitting, for the Bureau's information and inclusion in its files, confidential reports on Orson Welles and [redacted] which I obtained from confidential sources known to the Bureau. B7C

These reports will be submitted by the Dies Committee in the near future.

Copies of this material are being routed to Mr. Connelley for inclusion in the files relating to national defense matters.

Very truly yours,

B. E. ACHEET
Special Agent in Charge.

Encls.
Registered Mail
cc-Mr. Connelley, Encls.

RECORDED & INDEXED

100-23438-X
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
2 MAY 14 1941
U.S. DEPARTMENT OF JUSTICE
DIVISION OF INVESTIGATION
CLERK

Informe del FBI sobre Welles (1941).

Los *informes confidenciales* comienzan a elaborarse justo cuando la prensa de Hearst trataba de evitar el estreno de *Kane* acusándolo de conexiones comunistas, para aportarlos como pruebas ante el Comité de Actividades Antiamericanas que entonces dirigía el senador Dies. El mismo director del FBI, John Edgar Hoover, tomó las riendas de la investigación, y meses después comunicó al agente especial a cargo de Welles que este es «pro-ruso y paradójicamente simpatiza con los hombres del tipo Hitler que derriban gobiernos organizados» (12-2-1942); más adelante, en un memorándum denuncia que Welles, en emisiones radiofónicas desde México, «abiertamente alabó al movimiento comunista mexicano» (20-4-1944).

La oficina del FBI en Los Ángeles, tras una intensa investigación sobre el «autoempleado como actor, guionista, director y productor independiente» Welles, informa de que «no ha podido establecer que sea miembro del Partido Comunista», pero que el seguimiento de sus actividades «refleja que constantemente ha seguido la línea del PC y ha sido activo en numerosas organizaciones de “frente popular”», por lo que se recomienda abrir sobre él una «ficha de seguridad» como comunista (3-11-1944). Ese mismo mes reflejan que actuó como orador en un mitin de la campaña electoral del presidente Roosevelt, y que en otro discurso condenó «los intereses del dinero y de los prestamistas», «asegurando que el fascismo en EEUU sería posible hasta que los avariciosos del país no hubieran sido eliminados» (14-12-1944).

Las asociaciones a las que perteneció Welles, y que tanto alarmaban por considerarlas «tapaderas» al servicio de la Internacional Comunista, fueron:

- National Citizens Political Action Committee, que se consideraba el más importante «frente amplio» de los comunistas en EEUU. En febrero de 1947, se fusionó con el ICCASP para fundar el Progressive Citizens of America, del que Welles fue vicesecretario de su Comité de Acción Política.

- American Committee for Protection of Foreign Born, que entre otros escapados del fascismo ayudó a los republicanos españoles.

- American Comité to Save Refugees, con fines parecidos al anterior, al que también pertenecieron Hammet, Hellman, Odets, Nichols, Hetch y Boas.

- American Student Union, alianza de jóvenes comunistas y socialistas.

- ARTEF, cooperativa de grupos sociales, entre ellos la Nueva Liga Teatral. Muchos de los colaboradores de Welles eran miembros del PC.

- Artist's Front to Win the War, cuyo acto fundacional él presidió, del que Chaplin era secretario honorífico, «dirigiéndose a la audiencia como camaradas».

- Harry Bridges Defense Committee, contra la deportación del sindicalista miembro del PC que destacó en la huelga general de San Francisco en 1934.

- Coordinating Committee to Lift the Spanish Embargo, contra el bloqueo al que se sometía a la República Española. También participaban Steinbeck, Dos Passos, Faulkner, Sinclair, Muni y Meredith (en una encuesta hecha por la Liga de Escritores Americanos en 1938, el 98 por ciento de ellos se declaraban prorrepúblicanos).

- Council for Pan American Democracy, dirigido al resto del continente.

- Exiled Writers Committee, formado en el Congreso de Escritores Revolucionarios Americanos de 1935.

- Friends of the Abraham Lincoln Brigade, los brigadistas internacionales que acudieron a combatir a España, encuadrados en el PCE.²²⁷

A punto de finalizar la Segunda Guerra Mundial, Hoover comunica que se ha abierto ficha a Welles como comunista, y que es «una amenaza para la seguridad interna de este país» (22-2-1945). Poco después, le informan de que Welles «dedica muchas tardes a actividades extramatrimoniales con X, antigua *strip-teaser* burlesca de Main Street» (9-4-1945), y que «está prácticamente arruinado [...], gasta sin descanso largas sumas de dinero [...], compra gasolina en el mercado negro [...], tiene ocho empleados en su casa», y que Rita tiene una cuenta bancaria separada (21-4-1945).

En el otoño de 1947, en Hollywood comienza la persecución de los cineastas comunistas, y Welles es una de las 339 celebridades que protestaron, bajo la bandera de la I Enmienda Constitucional. Viaja por Europa, y, según un informante del FBI, «llegó a Italia justo antes de la

227 Esta relación fue entregada en las sesiones públicas del Comité Dies del 27-9 al 5-10-1944, e impresa como apéndice IX a las actas de 1944.

gran agitación comunista» y que era «uno de los mayores comunistas de Hollywood», por lo que se decidió actualizar su ficha (2-12-1947).

Apartado de la política estadounidense, Welles dejó de ser peligroso para el FBI, por lo que cerraron su ficha, esperando acontecimientos tras su regreso por si la reactivaban (26-9-1949).

Que Hoover no perdía de vista a Welles se comprueba con la solicitud que hizo al director de la CIA el 25-3-1954, para intercambiarse informes. Así, le envía los recogidos por el FBI entre 1941 y 1949, y le agradece «recibir cualquier información adicional que les haya llegado respecto a las actividades de Orson Welles», se supone que en el extranjero, que era territorio de la CIA. Y, todavía en 1956, la agencia federal transmite internamente varios informes sobre Welles, incluyendo copias de artículos de prensa, programas y folletos.

9. Idas y venidas

Regresando a su carrera profesional, un nuevo empeño de filmar a Shakespeare, el *Otelo* que rodó intermitentemente a lo largo de más de tres años en varios países en cuanto reunía dinero, escapando de los deudores, presagiaba su dificultoso futuro como realizador independiente. Tras descubrir los paisajes españoles sin explotar para realizar *Mr. Arkadin*, en 1957 regresó a Hollywood para rodar el que sería su último filme con los grandes estudios, esa barroca *Sed de mal* que mostraba una sociedad de creciente violencia y corrupción en torno al tráfico de drogas,²²⁸ filme que inauguraría una nueva etapa en el cine negro o policíaco, y que le «arrebataron de las manos» cuando le faltaban una o dos semanas cruciales para tener lista su versión. «Mis películas están hechas de un modo muy particular, muy personal, que exigen determinada textura y ritmo en el montaje [...]. Buenas o malas, mis películas solo tiene sentido si se las deja

228 Que habría de extenderse en los años 60. «Como siempre, Welles iba delante de su época», dirá Higham (*Orson Welles...*, op. cit., pág. 284). El empleado tartamudo del hotel podría reflejar a su vagabundo hermano Richard; y, en cuanto a la escena de este con la viajera Janet Leigh, es un claro precedente de *Psicosis* (A. Hitchcock, 1961).

intactas y si su progresión se desarrolla según mi sistema singular [...]. Estoy desmoralizado y dolorido. Repaso mis 20 años en el cine y me doy cuenta de que solo me han dejado terminar dos de las películas que he dirigido. No creo que puedas reprocharme que te diga que estoy harto», escribe a su amigo actor Akim Tamiroff, cuando se encontraba en México iniciando su otra obsesiva e inacabable aventura del *Don Quijote*.²²⁹ Su participación en un programa de televisión que satirizaba a Nixon repercutió en que apareciera un inspector tributario para vigilarlo estrechamente.²³⁰

Obligado a trabajar como actor para mantenerse, uno de los papeles que Welles interpretó fue el del defensor en el juicio contra los dos asesinos juveniles que en 1924 conmocionaron Chicago. Dirigido por Richard Fleisher y llamado *Compulsion (Impulso criminal)*, se sintió frustrado por no haberle encargado la dirección de esa historia que tanto había influido en su vida, pues una consecuencia inesperada fue su internamiento en Todd. A pesar de ello, ofreció una inolvidable interpretación del abogado opuesto a la pena de muerte (merecedora del premio a la mejor interpretación masculina del Festival de Cannes de 1959, *ex-aecquo* con sus dos coprotagonistas),²³¹ pero, muy a su pesar, se encontró con que no pudo cobrar su sueldo debido a la ya declarada persecución a la que le tenía sometido el fisco, que se lo embargó.

Su energía anímica se hallaba por los suelos, tal como confesó a Bazin: «Me planteo seriamente cesar con toda actividad cinematográfica y teatral, terminar de una vez por todas, porque estoy demasiado desilusionado». ²³² Rodando un documental para la televisión inglesa en Hong-Kong, a fines de ese 1958, se explaya sobre su cansancio vital: «Por definición, un sistema industrial no puede acomodarse con la originalidad [...]. Soy realista: no gano lo suficiente para hacer mi oficio, que es la puesta en escena [...]. Si yo escribiese hoy *Ciudadano Kane*, nadie leería el guion y nadie lo financiaría [...]; el peso

229 J. Cobos, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 21.

230 Declaró a Bill Krohn en 1982, *Orson Welles* (1986), París, Cahiers du Cinéma, pág. 60.

231 Bradford Dillman y Dean Stockwell, que encarnaban a los asesinos, adolescentes universitarios muy inteligentes.

232 André Bazin (1972): *Orson Welles*, París, Ramsay, pág. 145.

de mis maletas de manuscritos se está haciendo demasiado pesado. Estoy cansado de tener que justificarme, de tener que explicarme, y prefiero abandonar, [ya que] hoy día necesito reunir un millón y medio de dólares para hacer un filme».²³³ A partir de ese momento, decidió abandonar su país e instalarse en Europa, al mismo tiempo que renunció a luchar contra su obesidad, sufriendo la angustia de que los demás se rieran de su gordura.

El montaje teatral en Irlanda de *Campanadas a medianoche*, resumen de *Los cinco reyes*, centrado en las apariciones shakespearianas de Falstaff, fue un nuevo fracaso financiero, con los productores reclamándole dinero bajo amenaza de acciones legales,²³⁴ lo que se unió a la querrela por incumplimiento de contrato respecto a *Mr. Arkadin*, que hacía unos años le había planteado su último mentor, Louis Dolivet, acusándolo de «beber en exceso dentro y fuera del plató», para aumentar su mala fama profesional.²³⁵ A pesar del cerco judicial, no cejó en su esfuerzo por filmar esta obra que le era tan querida desde su adolescencia,²³⁶ por hallar en el dilema del joven príncipe al tener que elegir entre su padre el rey y su mentor –el borrachín Falstaff– un reflejo de lo que le había ocurrido respecto a su padre y su mentor *Skipper* (solo que en la obra el joven se decanta por el padre y abandona y causa la muerte del divertido mujeriego alcohólico)²³⁷ y para realizarla necesitaba reunir el dinero necesario.

233 Arts 713 (marzo de 1959).

234 En su defensa, Welles alegó haber perdido todos sus ahorros, y que los impuestos británicos también le habían descontado parte de su deuda tributaria, y aseguró que su situación era «tan desesperada como siempre». Luego, MacLiammoir lo acusó de ruin traición (Ch. Higham, *Orson Welles...*, op. cit., págs. 293-294).

235 De nuevo, este dato lo aporta Higham en su enemistosa biografía (*ibid.*, pág. 295).

236 Y que ilustra la obstinación con la que intentaba materializar sus proyectos. Cuando firmó el contrato en Hollywood, su propósito era obtener dinero para el montaje de *Los cinco reyes* en Broadway. Al cabo de 25 años, conseguiría filmarlo. Y respecto a los personajes que encarnó, según Richard Wilson, «su mejor interpretación teatral fue Falstaff» (*Cahiers du Cinéma* 378, dic. de 1985), personaje que consideraba «tan grande como Don Quijote» [entrevista en 1964, *Orson Welles*, *Cahiers du Cinéma*, op cit., pág. 44).

237 Mientras se procedía al montaje de *Campanadas a medianoche*, a sus colaboradores Welles les habló de Falstaff «como una especie de padre adoptivo de

Así que volvió a actuar para el cine en coproducciones europeas, mientras montaba partes de su *filme casero* sobre Don Quijote.

10. Encargo kafkiano

El equipo productor paterno-filial de los Salkind, que hacía poco había contratado a Welles como actor, le propuso financiarle el guion y la dirección de un filme, elegido entre una lista de clásicos literarios que creían que eran de dominio público: «Lo único que podía aceptar era *El proceso*, pero nunca la habría elegido voluntariamente» (pág. 472). Convinieron hacerla en Yugoslavia. Buena parte de 1961 la pasó en España, rodando en 16 mm fiestas como la romería del Rocío; ese verano residió con su tercera esposa Paola y su hija Beatrice en Málaga,²³⁸ y se dedicó a afrontar el reto del nuevo largometraje.

El 26-3-1962 comenzó el rodaje de *El proceso* en unos estudios cerca de París, continuando el rodaje en exteriores en Roma y Zagreb. En un periódico de Londres se describía una de las escenas aquí filmadas: «Detrás, se alzaba un inmenso bloque de nuevas viviendas sin terminar, adusto, horrible y, en cierto modo amenazador». Al cabo de tres semanas en Zagreb, el equipo se trasladó a París. Entonces recibieron la pésima noticia de que los Salkind se habían quedado sin fondos,²³⁹ y cuando se enteraron las autoridades yugoslavas, que eran

Hal, y de Enrique IV, el viejo rey, como representante de la responsabilidad, a pesar de haber sido él mismo un usurpador del trono. Quizá por eso nada le preocupaba más que la legitimidad y Hal, apoyándose en estos valores –que contradicen lo que ha sido su vida hasta entonces– ha de traicionar al hombre bueno de la historia, para proteger así una dudosa herencia. Falstaff, añadía, «es un reproche, un rechazo a todas esas pretensiones heroicas y hinchidas de majestad [y el príncipe Hal] se convierte en una criatura terrible, en un hombre dominado por el poder» (J. Cobos, *Orson Welles...*, *op. cit.*, pág. 121).

238 Paola Mori, condesa de Girfalco, fue la protagonista femenina de *Mr. Arkadin*. Había nacido en un oasis de Túnez donde estaba destinado su padre, que era un oficial antifascista. Por sus actividades contra Mussolini y Hitler, junto con la familia fueron internados en un campo de concentración, donde transcurrió gran parte de la terrible infancia de Paola. Se casaron en 1955 (Higham, *Orson Welles...*, *op. cit.*, pág. 280).

239 Para convencer a los inversores de que aportasen los 1,3 millones de dólares necesarios, trataron de aprovechar que fuese elegido *Ciudadano Kane* como mejor

parte inversora, se negaron a construir los complicados decorados. Por los apuros económicos, con cuentas de hotel sin pagar, incluso tuvo Welles que pagar de su bolsillo a una actriz. Sobre el escenario elegido, el mismo crítico inglés escribió: «Muros húmedos y ásperos, auténtica sensación de claustrofobia en sus lúgubres habitaciones y también toda una serie de formas y perspectivas intrincadas hasta el punto de que se habrían necesitado meses y gastado fortunas en construir algo semejante».²⁴⁰

En cuanto a la técnica de filmar, su camarógrafo Edmond Richard le consiguió una lente gran angular de focal muy corta (14 mm.), que magnificaba la distorsión de tamaños y perspectivas, y aportaba inmensa profundidad de campo. Se simultaneó con otra de 25 mm, y, para algunos primeros planos, un tele de 75 mm. Óptica que se puso al servicio de la acreditada maestría de Welles para la composición formal (encuadres desequilibrados; insólita angulación y movimientos de cámara) y escénica (techos visibles; iluminación reflejada y expresionista; practicables o tarimas para situar elevados a ciertos personajes, y acciones continuas en planos de larga duración), aprovechando el efecto dramático de un celuloide blanco y negro en alto contraste.

Concluido el rodaje el 5-6-1962, el montaje se inició ese verano, que él pasó a medias entre París y Málaga, donde había vuelto a alquilar una casa para su familia, y asistía a las corridas taurinas de la Feria de Agosto. La posproducción se interrumpió en el otoño, para encarnar Welles a un abotargado director de cine capitalista en un episodio de *Rogopag*, dirigido por Pier Paolo Pasolini, que fue calificado como «de agresivo marxismo». El filme fue secuestrado, y, acusado de insultos a la religión del estado, Pasolini fue juzgado y declarado culpable.²⁴¹

Mientras sucedía la *crisis de los misiles* en Cuba, que llevó al mundo al punto más próximo a una guerra atómica que jamás se haya estado, Welles incorporaba los planos finales de *El proceso*; y trabajó con el montaje hasta poco antes de su estreno en las navidades de 1962:

filme de la historia, tal como reflejó la encuesta de enero de 1962 del British Film Institute a 70 críticos del mundo. En los siguientes puestos salieron *La aventura*, de Antonioni, y *La regla del juego*, de Renoir.

240 William Chappell, *The Sunday Times*, 27-5-1962.

241 Luego, el Tribunal de Apelaciones lo absolvería (Higham, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 296).

«Dos horas antes eliminé una secuencia de nueve minutos [la de K. con la especialista en ordenadores], que mostraba la relación de esclavitud del hombre hacia algo que es solo su herramienta. Pero era un estorbo y lo quité».²⁴² Al final, el filme le costó dinero,²⁴³ ya que perdería 80 000 dólares.

En 1964, Blitzstein lo recomendó para dirigir su ópera *Sacco y Vanzetti*,²⁴⁴ sobre estos dos anarquistas italianos vilmente ajusticiados en EEUU. Desestimó la posibilidad debido a los preparativos para el rodaje en España del filme que «tenía en el fondo del alma», esas *Campanadas a medianoche* salpicadas con alusiones autobiográficas con el que llevaba décadas intentando eliminar por medios artísticos la culpa que le corroía respecto a su padre. Críticas negativas y una distribución inadecuada impidieron que este filme llegara al gran público. «En Norteamérica no la ha visto casi nadie y esto es algo que me saca de mis casillas», confesará con amargura a Leaming en 1983 (pág. 479).

Respecto al lío tributario que le había alejado de EEUU, todavía en 1968 le confiscaron unos ingresos en su cuenta suiza, alegando que era propietario de un *holding*. «¡Era una pesadilla!»²⁴⁵ que lo seguiría amargando por años.

242 En ella planteaba su «actitud respecto a los ordenadores, que desde entonces solo ha cambiado ligeramente», cuenta en un coloquio sobre el filme grabado en la Universidad del Sur de California el 14-II-1981.

243 En una carta al productor Dino de Laurentiis (reproducida por J. Cobos, *Orson Welles...*, *op. cit.*, pág. 137).

244 Marc Blitzstein, el compositor de la legendaria *The Cradle Will Rock*, murió en 1964, dejando casi acabada esta ópera encargada por el Metropolitan Opera House de Nueva York. Junto a la partitura había una nota diciendo que, si alguien podía dirigir el montaje, ese era Welles (J. Cobos, *Orson Welles...*, *op. cit.*, pág. 169).

245 B. Leaming, *Orson Welles*, *op. cit.*, pág. 487.



Otelo, Orson Welles (1952).

9. Las adaptaciones

Antes de finalizar el siglo XIX ya se filman adaptaciones de textos literarios, entre las que destacan como precursores (1897) dos versiones del *Fausto*: la francesa de Méliès y Hatot y la británica de Smith. Al año siguiente se filma en México *Don Juan Tenorio* y en Europa se inician las *Pasiones de Cristo*. Poco después llegan a la pantalla las historias de Don Quijote y su paisana Carmen.

Desde entonces, una gran parte del cine ha consistido en actualizar viejas y conocidas historias de nuestra colectiva memoria cultural. Son incontables los bisnietos de Romeo y Julieta; sobre Frankenstein se han rodado 27 filmes a partir de 1902; Don Quijote ha aparecido ocho veces desde 1905; el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, en 14 filmes desde 1908; la Dama de las Camelias, en ocho desde 1909; los Tres Mosqueteros, en 19 a partir de 1909; mientras que Napoleón ha sido plasmado en 50 desde 1910, y Anna Karénina en 25. En cuanto a las *novelas románticas* de las hermanas Brönte, en 2011 se filmaron la versión 18ª de *Jane Eyre* y la 17ª de *Cumbres borrascosas*. En ocasiones no es fácil percibir la remota ascendencia, como sucede con muchos mitos: un policíaco descendiente fáustico es *El amigo americano* de Wim Wenders (1976), mientras que una variante de *La Ilíada* es *Le mépris* de Jean-Luc Godard (1963).

Antes de proceder al análisis de la filmación de Welles sobre la novela de Kafka, será útil una aproximación a la problemática de las adaptaciones.

1. Base teórica de las adaptaciones filmicas

Para una aproximación teórica a este fenómeno comunicativo, se puede partir desde la narratología, donde se aborda la narración como

un proceso que no es, en sus objetivos básicos, específico para ningún medio. Como proceso dinámico, la narración despliega los materiales y los procedimientos propios de cada medio para sus fines.²⁴⁶

El problema general que aquí nos planteamos es materializar un texto o fuente literaria mediante las tecnologías de las artes audiovisuales; en esencia se trata de transformar un sistema de signos en otro, con el que no comparte los materiales expresivos. Podemos partir de que toda *adaptación* es fruto de una lectura y una interpretación subjetivas, y de que no se reduce a una traducción literal, sino que debería ser una nueva creación. El ya desgastado concepto de *respeto al original* se puede sustituir por una nueva visión del mundo donde supuestamente transcurre dicha historia, propuesta por el realizador audiovisual, que puede aportar una nueva estética y reforzar la materia y la forma del discurso. El proceso que se desarrolla es una transferencia sígnica entre dos estructuras comunicativas diversas, que pueden estar inmersas en el mismo o en otro sistema cultural: se puede considerar que lo que se efectúa es *crear trans-signos*.

Ahora bien, el concepto de *adaptación fílmica*, en su sentido inicial, según Vanoye,²⁴⁷ proviene de la actividad a la que se dedicaban especialistas en traducir una historia a la continuidad o al *découpage* técnico, que trabajaban en los departamentos de lectura (búsqueda de temas, examen de novelas y obras dramáticas) y de escritura del guion, que desde la década de los años 20 funcionan en las grandes compañías productoras de cine.

Para Alain García, «en el cine todo es adaptación, [aunque] solo se considerará como adaptación digna de este nombre la que se apoye en un *gran* texto literario; la adaptación demasiado sumisa al texto *traiciona* al cine, y la adaptación demasiado libre *traiciona* a la literatura; solo la *transposición* [...] no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística».²⁴⁸

246 Véase a David Bordwell (1985): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.

247 Francis Vanoye (1996): *Guiones modelo y modelos de guion*, Barcelona, Paidós, pág. 16.

248 Alain García (1990): *L'adaptation du roman au film*, París, IF Diffusion, pág. 203.

A este respecto, Orr²⁴⁹ señala que la cuestión no es la *fidelidad*, sino cómo la fuente y su tratamiento sirven a la ideología del filme. Según este autor, debemos plantearnos por qué el director escogió dicho texto, por qué en ese momento, qué lo ha motivado a transferir unos elementos narrativos de la novela y no otros y qué lo ha llevado a introducir nuevos elementos no presentes en el original.

Para esclarecer esta relación expresiva, Vanoye elaboró el concepto de *transfert histórico-cultural*,²⁵⁰ retomado por García Jiménez, quien sostiene que en las adaptaciones, como parte que son de los *transferts narrativos* (junto con las versiones y las traducciones), se da «una *migración de motivos* narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura significativa. Se supone que en esa migración el o los motivos se modifican en razón no solo de la sustancia significativa o expresiva, sino también de la estructura de significación».²⁵¹

A otro nivel, se puede aceptar una diferencia esencial entre palabra e imagen: que la primera sugiere (función inductiva), mientras que la imagen muestra (función ostensiva); en su acceso al texto literario, el lector rellena las carencias informativas del texto, imaginando (o visualizando) los aspectos físicos de personajes y entornos. Pero nuestra intervención sobre el texto no se limita a cubrir estos vacíos, sino que la obra es también interpretada a través del tamiz de la experiencia personal y de la tradición: el texto para el receptor es *su* lectura. Según Fernández Suárez, «el proceso de adaptación cinematográfica es también, como en el teatro, un proceso de *transducción*, siendo el significado de la obra afectado por el hecho de ser representada».²⁵²

Esta *transducción* de un medio a otro implica simultáneamente derivación y creación. Nuestra interpretación se halla mediatizada por otra interpretación. Muchos plantean que sería mejor hablar de *lectura* que de *interpretación*. Como también sucede con *recreación*

249 Christopher Orr (1984): «The discourse on adaptation», *Wide Angle* 6/2, págs. 72-76.

250 F. Vanoye, *Guiones modelo...*, op. cit., pág. 144.

251 Jesús García Jiménez (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, pág. 61.

252 Marta Fernández Suárez (2001): «La adaptación y la mediatización sémica», en VVAA, *Lecturas imágenes*, Carmen Becerra et al. (eds.), Vigo, Universidad de Vigo, pág. 516.

filmica antes que *adaptación*. Lo que se puede conectar con lo que Bazin decía sobre «la refracción de una novela en el cine», casi nunca bien conseguida. También aportan ideas Ropars cuando considera toda adaptación como un proceso de reescritura; y Serceau cuando se refiere a la intersección de modos diferentes de semiotización, dentro de los que se efectúa una transferencia.

De hecho, actualmente se experimenta un auge de los estudios teóricos sobre las adaptaciones, con interesantes investigaciones en el estado español. Entre 2001 y 2003 se publicaron varios ensayos sobre el tema, entre los cuales un *estado de la cuestión* teórico a cargo de J. A. Pérez Bowie.²⁵³ En cuanto a las nuevas vías, destaca la de Cattryse,²⁵⁴ quien aborda la cuestión de la adaptación cinematográfica desde la *teoría de los polisistemas* heredera del formalismo ruso y del estructuralismo praguense, y formulada respecto a la literatura por el israelí Even-Zohar²⁵⁵ en la década de los años 70 para los estudios de mediaciones interlingüísticas, donde se diferencia entre la adaptación como texto terminado y como proceso de transferencia, buscando las equivalencias realizadas; también se interesa por la acogida del filme como tal adaptación por sus receptores.²⁵⁶ En esto insiste Luis M. Fernández, para quien lo es «todo fenómeno que se presenta y/o es percibido como una adaptación filmica por los consumidores y/o la institución del sistema receptor en un contexto histórico particular».²⁵⁷

253 VVAA (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Univ.

254 Patryck Cattryse (1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, P. Lang.

255 Para Even-Zohar, la literatura «es un sistema sociocultural de naturaleza semiótica que se define de un modo funcional por medio de las relaciones entre los distintos componentes del sistema literario y de las de este con otras series sociales con las que está en contacto», lo que da lugar a una especie de *policronía dinámica*, basada en las oposiciones que establecen el conjunto de relaciones estratificadas que conforman el polisistema. (Resumido por Luis M. Fernández, en VVAA, *Lecturas, imágenes*, op. cit., págs. 54-62.)

256 En esta línea avanzan Luis M. Fernández y varios coautores del antes citado *Lecturas, imágenes*.

257 Luis M. Fernández (2003): «La recreación filmica como encrucijada de textos y fenómeno histórico», en *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Univ., pág. 63.

2. Construcción de los guiones

Resulta útil el manejo del término griego *diégesis* (historia) para abordar el problema teórico de las adaptaciones fílmicas. En 1953, Souriau rescató el término aristotélico para designar la *historia contada* de un filme, después de lo cual fue utilizado por Genette en el análisis literario y de ahí lo retomó Metz para la teoría fílmica. Para Stam, «diégesis (más o menos sinónimo del término de Genette *histoire*) se refiere a los hechos contados y a los personajes de una narración, es decir, el significado del contenido narrativo, los personajes y las acciones tomados como si estuvieran *en sí mismos*, sin referencia a la mediación discursiva». ²⁵⁸

Con tales premisas, la diégesis de la novela de Kafka *El proceso* y su adaptación fílmica por Welles pueden ser idénticas en muchos aspectos, pero la mediación artística y genérica en la novela y el filme es muy diferente. La misma diégesis puede ser mostrada por una amplia gama de significantes materiales y medios narrativos. En el cine sería la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales e incluso la historia tal como es recibida y sentida por el espectador. Es, por tanto, una construcción imaginaria, el universo espacio-temporal asumido en el que tiene lugar la narración. Metz insiste en que todos sus elementos deben existir al mismo nivel de realidad.

A la hora de emprender un análisis narrativo, lo que según Burgoyne se suele buscar es «revelar la modelización de la estructura profunda en el interior de las características superficiales del artefacto». ²⁵⁹ La autonomía de la estructura narrativa es la que permite que las formas narrativas sean incorporadas por cualquier medio de comunicación. Así, al trasladar la novela *El proceso* al cine, aunque cambie totalmente su estructura superficial en el relato audiovisual, su forma narrativa se mantiene similarmente reconocible.

El guion literario apenas ha sido tenido en cuenta en los estudios sobre adaptaciones fílmicas. Para Vanoye es un texto, ni puramente

²⁵⁸ Robert Stam et al. (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, pág. 58.

²⁵⁹ *Ibid.*, pág. 97.

literario ni fílmico, y habla de dispositivos narrativos, dramatúrgicos y secuenciales.²⁶⁰

Este autor retoma el concepto de *pattern* (modelo) de Biegalski, para quien «remite a la motivación principal y específica de un personaje durante un periodo de tiempo diegético dado», y que propone diferenciar en cinco tipos, relacionables con los *guiones* de Berne: al de *búsqueda y encuesta* correspondería muy bien el guion *sin cesar* (el de Sísifo con su roca), «proceso clásico a lo *ya casi estaba allí* [...] se encuentra en él a mucha gente que no alcanzará nunca sus fines a pesar de sus constantes esfuerzos», y como ejemplos pone a «Welles (que adaptó a Kafka) y Bresson (lo hizo con Dostoievski y el Grial)».²⁶¹

Luego, a partir de la propuesta de Quenau de que toda gran obra literaria es, o bien una *Ilíada*, o bien una *Odisea* (siendo estas unas historias horizontales, con tiempos plenos, y mucho más numerosas que las primeras, que consisten en historias verticales, con búsqueda del tiempo perdido), Vanoye afirma que «Welles es el hombre de Kafka y de Shakespeare, dos grandes especialistas en *Ilíadas* [...]. Búsqueda de poder, búsqueda de verdad, búsqueda de un objeto perdido; tales parecen ser los motores de las *Ilíadas*, con el enfrentamiento entre dos grupos humanos o, al menos, de dos tipos de personajes emblemáticos, como constante estructural».²⁶²

Por otro lado, en la reducción de todos los argumentos fílmicos a tan solo 21 variantes que hicieron en 1995 Balló y Pérez, según este último, «en nuestra hipótesis el único argumento específicamente original del siglo xx convive con el cine, es la obra de Franz Kafka. Su *castillo*, su viaje por un mundo sin sentido, remite a un tipo de paisaje argumental –un replanteamiento de la experiencia del viaje– inédito hasta nuestra época. Y es un argumento muy determinante para el desorientado hombre del siglo xx, perdido en sus infiernos laborales (*Ladrón de bicicletas*), burocráticos (*Qiu Ju*), tecnológicos (*Tiempos modernos*, *Play time*), semióticos (*Blow-up*, *Pi*), [quien] recorre un

260 F. Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion*, op. cit.

261 Los otros *patterns* son *apuesta y desafío* –siempre–; *huida y persecución* –nunca–; *contrato* –antes–; *error y quid pro quo* –después–. *Ibid.*, pág. 196.

262 *Ibid.*, pág. 37.

circuito de desorientación espacial sin referentes claros en el mundo más ordenado de la narrativa anterior a Kafka». ²⁶³

Cuando Zunzunegui emprende un estudio «a mitad de camino entre el análisis textual y el comparatismo y la filología cinematográfica» sobre las secuencias iniciales de los dos primeros filmes de Welles, parte de la hipótesis de que «relacionar dos fragmentos de obras diferentes [...] supone apostar por una orientación que conduce a *agrupar el material de los hechos en una representación perspicua*», expresión con la que Wittgenstein llamaba la atención «sobre el hecho de que, en los campos de la filosofía, el arte y la religión, la noción de *explicación* debe ser sustituida por la de *descripción*, en la medida en que las respuestas a los problemas estéticos se apoyan sobre la búsqueda de identidades expresivas y la identificación de rasgos comunes entre objetos aparentemente muy distantes. De esta manera se pueden *ver las conexiones* y se *agudiza nuestra mirada ante las relaciones formales*». ²⁶⁴ Este autor también insiste en tener muy presente cuáles son las *coordenadas espacio-temporales* de la historia.

Por su parte, Antonio J. Gil se pregunta si no será ya el subsistema de las adaptaciones cinematográficas de textos *literarios* un género tan literario como los demás. ²⁶⁵

Finalmente, podemos aceptar que *toda* adaptación consiste en transponer o transferir una forma de expresión a otra. Esta traslación forzosa sitúa al guionista adaptador ante unos problemas que Vanoye clasifica en tres categorías:

a) Problemas técnicos (reducir, concentrar, dilatar esos *momentos privilegiados* de los que habla Truffaut), que responden a los condicionamientos derivados de la naturaleza *espectacular* del cine con su *puesta en escena*, como son la audiovisualización, la secuencialización y dialoguización, y la dramatización;

b) Opciones estéticas, según estilos que se pueden agrupar en clásicos y modernos;

²⁶³ Jordi Balló y Xavier Pérez (2001): «Los argumentos universales en el cine», *op. cit.*, pág. 131.

²⁶⁴ Santos Zunzunegui (1996): *La mirada cercana...*, *op. cit.*, pág. 125.

²⁶⁵ Antonio J. Gil, en VVAA, *Lecturas, imágenes*, *op. cit.*, pág. 532.

c) Apropiación de la obra original por parte del adaptador, ese *transfert* que no se limita a la transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro, sino que es una transferencia histórico-cultural, ya que los contextos son diferentes: se trata de «un proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de ella) adaptado al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores».²⁶⁶

Desde otra perspectiva, Zunzunegui²⁶⁷ se refiere a una *teoría de la adaptación en estado práctico*, presentando como sus constituyentes:

- 1) Eliminación de aspectos secundarios, que abarca tanto a situaciones como a personajes.
- 2) Concentración, lo mismo si se trata de la fábula propiamente dicha como de escenas concretas.
- 3) Aligerar (y reorientar) la carga moral del texto adaptado.
- 4) Valorizar dramáticamente ciertos aspectos o acciones.

En el caso de obras de teatro, que en tantas ocasiones han suministrado la base de partida textual, su adaptación plantea problemas específicos, ya que la obra teatral existe por un texto y unas representaciones, por lo que se debe incluir también una *apropiación escenográfica*, ya que las opciones estéticas manifestarán una dependencia más o menos importante con respecto al espacio-tiempo escénico, al decorado, al trabajo del actor, etcétera. Más adelante volveremos sobre esto.

A la luz de las anteriores conceptualizaciones, entremos en la problemática de una adaptación concreta: la de *El proceso*, que se debe ubicar dentro del ámbito de las adaptaciones wellesianas.

3. Welles, adaptador

Partiremos ahora de Ado Kyrou, para quien «Orson Welles es un personaje complejo. Admirable asimilador de Eisenstein, Pabst y algunos

266 F. Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion*, op. cit., págs. 126-146.

267 A propósito de su estudio sobre la versión fílmica que Fernán-Gómez hizo en 1963 de la novela *El mundo sigue* de Juan Antonio de Zunzunegui (publicada en 1960). Santos Zunzunegui (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, págs. 27-28.

otros, publicista muy inteligente, tuvo una estruendosa entrada en el cine con el célebre *Ciudadano Kane*, donde encuentra de inmediato un estilo muy personal y donde introdujo el estilo de narración de la moderna novela americana». Antes había opinado que sus adaptaciones de Shakespeare y filmes de los años 50 son «apasionantes, plenos de ruido y furia que, como [su rebelde y poética] *La dama de Shanghái*, se aproximan al surrealismo por el modo de narración y la pasión de las imágenes libres». «Sin embargo, pienso que Welles representa la conclusión genial del espíritu burgués devorándose a sí mismo. En 1963 nos ha dado, con su adaptación de *El proceso* de Kafka, una nueva obra maestra, donde este espíritu burgués termina por tomar posición, después de haber desvelado, con imágenes de pesadilla, la complejidad de la vida moderna. Así pues, Kafka podía ser adaptado al cine».²⁶⁸

Es reconocida la maestría de Welles en adaptar textos, «haciendo un portentoso traslado cinematográfico del lenguaje literario, pero sin dejar que la palabra perdiese su vigor y su tremendo impacto».²⁶⁹ También se le considera «fagocitador de textos ajenos para adaptarlos a los recursos dramáticos que solo él era capaz de extraer de la radio, el teatro, el cine y, posteriormente, de la televisión».²⁷⁰

Al margen de su etapa estudiantil en Todd, marcada por su interés por las obras de Shakespeare, al rastrear su trayectoria profesional destaca su vinculación con este dramaturgo inglés. En sus inicios como actor en EEUU, interviene en *Romeo y Julieta*. La primera obra teatral que dirige en Nueva York, en 1936, es *Macbeth*. Varios meses después, su primer programa de radio para la CBS es una versión de *Hamlet*. En 1937, la primera producción del Mercury Theatre de Welles-Houseman fue *César*, adaptación welllesiana del *Julio César* de Shakespeare: los actores vestían ropas modernas y se atacaba el caudillismo nazi-fascista del momento.

Sobre su primera adaptación para Hollywood, Welles recordaba que toda historia de Conrad es un filme, pero nunca se había hecho uno bueno porque «nadie filmaba las novelas como estaban escritas».

268 Ado Kyrrou (1985): *Le surréalisme au cinéma* (1963), París, Ramsay, pág. 152.

269 J. Cobos, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 133.

270 E. Rimbaut, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 87.

Según Cobos,²⁷¹ su *Heart of Darkness* era muy fiel y estaba contemplado como una parábola del fascismo, siendo así que se precisan las implicaciones ideológicas al actualizarlas.

Ilustra su método inicial de adaptación fílmica, el aplicado en 1939 en este proyecto que no llegaría a realizar: «El primer borrador se inspiró muy literalmente en la novela original que le servía de base: páginas de *El corazón de las tinieblas* fueron arrancadas [de los libros] y pegadas individualmente en folios de papel, y Welles las repasó marcando los pasajes que debían conservarse y tachando el resto. De vez en cuando cambiaba o añadía una o dos líneas, o dibujaba en los márgenes burdos bocetos, pero en esta etapa se trataba esencialmente del tipo de adaptación que se hacía para las novelas radiofónicas, entresacando material para el narrador y unas cuantas escenas a interpretar prácticamente intactas del original. [Aquí su problema fue] exteriorizar la historia manteniéndose al mismo tiempo fiel al espíritu de la obra [...], siguió la línea básica de la historia original, pero cambió libremente personajes, motivaciones e incidentes de la narración. La historia está trasladada al presente; Marlow se convierte en americano; el comienzo se sitúa en el puerto de Nueva York».²⁷²

Para el rodaje de *Ciudadano Kane*, partió del guion elaborado por Mankiewicz, irrumpiendo en el texto «como había hecho a través de Shakespeare y Dekker. Como con esos escritos, no añadió nada de sus propias palabras, prefiriendo aislar o reordenar lo de los demás», en palabras de Callow, quien añade que «su habilidad, e, igual de importancia, su valor en esta cuestión era sin paralelo. A veces –como en sus guiones para el Mercury– rebajaría drásticamente páginas enteras de escritura, para terminar solo con una línea, o ninguna».²⁷³

Según Truffaut (1978), «cuando adapta un material literario ya existente, Welles se esfuerza por aumentar la nobleza de sus personajes, evitando mostrar comportamientos mezquinos en la pan-

271 J. Cobos, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 22.

272 Robert L. Carringer (1987): *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona, Ultramar, pág. 21.

273 Simon Callow (1996): *The road to Xanadu*, Londres, Vintage, pág. 493.

talla, lo que puede ser una consecuencia de su enorme influencia shakespeariana».²⁷⁴

3.1. Adaptaciones teatrales

El mismo Kafka, en la época en que su atracción por una actriz le llevó a frecuentar el teatro yiddish, escribió en su *Diario* sobre las relaciones entre literatura y drama: «En la novela, el escritor puede mostrarnos únicamente lo importante; en el drama, por el contrario, lo vemos todo, los actores, los decorados, y, por consiguiente, no solo lo importante, sino también lo que no lo es tanto».²⁷⁵ Si admitimos que la escenificación teatral se puede equiparar a la filmica, estas ideas pueden ser fértiles.

Apenas se ha investigado sobre la herencia teatral de los mejores filmes sobre Shakespeare, que suelen basarse en montajes escénicos. Como señalaba Susan Sontag, los comentaristas fílmicos tienden a reducir los lazos entre filmes y teatro, «estando más interesados en buscar los paralelismos con la literatura narrativa», precisamente porque esas dos formas de drama que son el teatro y el cine se encuentran demasiado cercanos (el teatro había llegado primero) y velaban por la pureza del cine como forma de arte autónoma.²⁷⁶

Para Hapgood, mucho se puede aprender explorando estas relaciones, y como ejemplo estudió²⁷⁷ la destacada adaptación fílmica de varias obras shakespearianas, como fue *Campanadas a medianoche*. Ya en 1938 Welles había retomado su montaje escolar que integraba varios de los dramas históricos de Shakespeare, con la producción de *Los cinco reyes*, para la que adaptó un libreto seleccionando, condensando y redistribuyendo relevantes partes de *Enrique IV*, *Enrique V* y *Ricardo II*; además de dirigirla, encarnó a Falstaff, siendo su rechazo por el nuevo rey el punto culminante emocional. La obra se representó en

274 Orson Welles, *Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*, pág. 22.

275 *Diario*, 28-10-1911.

276 Susan Sontag (1972): *Against interpretation*, Nueva York, págs. 242-245.

277 En *Shakespeare Survey* 39 (1987), reproducido en VVAA (1995): *Perspectives on Orson Welles*, Morris Beja (ed.), Nueva York, G. K. Hall & Co., págs. 193-209.

varias ciudades, sin llegar a estrenarse en Nueva York por los malos resultados. Este fracaso no impidió que lo intentase de nuevo en Irlanda en 1960, con una versión algo cambiada, en la que se reforzaba el papel de Falstaff, pero también fue un fracaso financiero. Sin cejar en su empeño, en 1965 consiguió filmar en España una versión muy próxima a este montaje. «En las sucesivas versiones se ve a Welles aplicar una creciente economía de medios, [siendo así que] el filme a menudo parece hecho para una audiencia que ya conoce las obras [y en él] renuncia al uso de las convenciones teatrales». Comparando estas versiones, se tiene la impresión de que «Welles no se cansa de introducir nuevos cambios en los temas shakespearianos, y su filme se entiende mejor como parte de este *continuum* interpretativo».

Entre las permutaciones efectuadas, se alzan ciertas «marcas del estilo de Welles como adaptador de Shakespeare», que para Hapgood son:

- *Contracción*. El obvio impulso inicial es acortar su extensión.
- *Dinamismo*. Desea aumentar el movimiento en las situaciones.
- *Punto/contrapunto*. Intensificación dramática, que le lleva a reordenar los diálogos.
- *Zurcir*. En el filme se entretajan numerosos motivos.
- *Coherencia narrativa*. Aumento de la fluidez entre escenas y de la rapidez en los diálogos.

Pero en ello Hapgood no considera a Welles fuera de la evolución del drama moderno, ni diferente a los directores de teatro contemporáneos, que no suelen ser tan escrupulosos en sus adaptaciones, ya que él «solo emplea los diálogos de Shakespeare, aunque ocasionalmente cambie una palabra o quién la dice. Lo que distingue a Welles es su osadía y su instinto, y su gran libertad en trasladar partes, [aunque] el rasgo distintivo de sus adaptaciones es otra de las preocupaciones modernas, un fuerte énfasis en la psicología». Añade que, «subtextualmente, el filme traza una línea directa entre el rey y el príncipe».

Hapgood aporta luego la idea de que, «desde el momento en que los rearreglos de Welles sugieren diversas elecciones que Shakespeare podía haber hecho, nos pueden aportar una nueva perspectiva sobre el texto original»; eso que para Seltzer (1969) sería «la dramatización de Welles del subtexto de la obra teatral».

Y, tras recordar lo que decía Bazin, que «lejos de ser un signo de decadencia, el dominio del repertorio teatral por el cine es, por el contrario, una prueba de madurez; en efecto, adaptar ya no es traicionar sino respetar», Hapgood finaliza afirmando que las adaptaciones de Welles superan el reto que vislumbra Bazin, ya que «respeto el origen teatral shakespeariano al mismo tiempo que respeta el moderno idioma filmico, y de una forma que, cuando está inspirado, la visión de Welles y la de Shakespeare coinciden».

Respecto a su remodelación del personaje de Falstaff en el filme *Campanadas a medianoche* (1965), para Riambau «reproducía al pie de la letra textos procedentes de diversas obras para construir un discurso eminentemente personal y moderno».²⁷⁸ Pero el mismo Welles, en el resumen que hace destinado a posibles productores, explica que «esto no es una obra de Shakespeare filmada. Es una adaptación y modernización muy libre [...], un verdadero filme para el público de hoy».²⁷⁹

3.2. Opiniones de Welles

Prosiguiendo con el propio Welles, él dijo que no preparaba sus filmes pensando a la manera de un autor dramático, sino «escribiendo con imágenes». Ya en una conferencia impartida en 1940, había afirmado que «el guionista tiene algo nuevo que escribir, y este algo no consiste en palabras, sino en imágenes».²⁸⁰

Pero cuando se trataba de adaptar textos, tenemos la declaración de Welles de 1964: «Comienzo siempre por los diálogos, [ya que] el secreto de mi trabajo es que todo está basado sobre la palabra. Yo no hago cine mudo. Debo comenzar por lo que dicen los personajes. Debo saber qué es lo que dicen antes de verles hacer lo que hacen».²⁸¹

278 E. Riambau, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 9.

279 J. Cobos, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 67.

280 Barbara Leaming (1991): *Orson Welles*, op. cit., pág. 214.

281 Entrevista por J. Cobos, M. Rubio y J. A. Pruneda, reproducida en *Orson Welles*, Cahiers du Cinema, op. cit., pág. 37.

Dado que el teatro exige respeto textual, según Cobos, «su teoría era: fidelidad en la letra y creatividad en la puesta en escena», como llevaría a la práctica también con *Don Quijote*.²⁸²

En una de sus últimas entrevistas (a Bergala y Narboni, 1982), concreta su experiencia como guionista: «Es una lástima que ya no se haga cine mudo, [y, si] mis filmes están llenos de palabras, [resulta ser] lo contrario a mi ideal, [aunque se puede deber] a que soy un hijo del teatro [...]. Pienso en términos de diálogos, no de escenas, que vienen luego; de modo extraordinario, puedo tener una idea basada sobre una especie de visión, pero en general, un guion, para mí, comienza así: me siento, como si escribiera una obra para el teatro, o la radio...».²⁸³

4. Adaptando a Kafka

Respecto a la adaptación wellesiana del texto de Kafka, disponemos de un buen número de opiniones de investigadores.

Con ocasión de su estreno, Labarthe planteó la problemática de las adaptaciones fílmicas, a partir de la insistencia de la especialista kafkiana Marthe Robert «sobre la necesidad “de hacer aparecer la significación de los relatos de Kafka únicamente a través de la técnica por la cual adquieren su carácter específico”». Bajo tal condición, ¿cómo será posible una transposición respetuosa de *El proceso*?, teniendo en cuenta la siguiente cuestión de Labarthe: «¿No será la suerte de toda adaptación la de desembocar en un nuevo ente estético, en el cual sería vano querer reencontrar el *carácter específico* de la obra adaptada?».²⁸⁴

Según Stein, «la novela de Kafka presenta un mundo descrito de manera bastante realista, pero está habitado por personajes de sueño [...]. En la película de Welles la gente real habita un mundo de pesadilla».²⁸⁵

282 J. Cobos, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 22.

283 Reproducido en *Orson Welles, Cahiers du Cinéma*, op. cit., pág. 78.

284 André S. Labarthe, *L'Avant-Scène du Cinéma* 23 (15-2-1963), pág. 7.

285 Elliot Stein, *The Financial Times*, 18-2-1963.



Orson Welles en 1982.

Para Ciment, «toda adaptación cinematográfica es a la fuerza una interpretación. Welles nos ofrece una obra que es una de las interpretaciones, una de las posibles prolongaciones de *El proceso*, pero no por ello deja de ser Welles. El camino que conduce con mayor seguridad a la fidelidad a una obra pasa a través de la fidelidad a sí mismo». ²⁸⁶

También por entonces este filme sirvió a Juan Cobos y Miguel Rubio para plantear diferencias de estilo entre *El proceso* novela y *El proceso* película: «Toda la premiosidad del estilo de Kafka se convierte en Welles en una rapidez de movimiento [...]. En Welles no hay descripción del decorado, [sus] diálogos son más dinámicos. [...] Tono activo, de lucha, del personaje de Welles frente a la pasividad del de Kafka. Y, además, el del hombre embarcado en una aventura abstracta obstaculizado por las mujeres que pretenden alejarle de ese proyecto, de lo más importante para él [...], su postura es más racional [...]. A pesar de esa confusión que se crea en el espectador, necesaria para darle la impresión de absurdo, la falta de lógica aparente del relato [...], utilizando la cámara como medio expresivo esencial del cine, ha podido sugerir también el contenido de una obra tan difícil, [creando] en el espectador un estado de alteración muy semejante a aquel en el que vive el personaje o con el que debe identificarse. Esta forma bastante ilógica de los movimientos [con la que] de una manera física logra proyectar al espectador en ese mundo raro, extraño, inquietante, que es este relato tan importante como las acciones que se cuentan».

«La novela es una de las obras que utiliza el lenguaje literario moderno con una mayor precisión y rigor, [siendo necesario mantener su] carácter artístico revolucionario [...]. Tanto el estilo personal de Welles como el estilo que se requería para la puesta en escena de una obra de Kafka necesitaban de elementos imaginarios para dar el carácter simbólico de la obra en cuestión. Kafka mantiene todo el relato en tercera persona [...], Welles pasa de la tercera persona de la novela a la primera de la película [...]. El cine, como la literatura, suele utilizar casi siempre esa tercera persona, pero, en cambio, Welles no lo hace casi nunca, pues cuando habla es él quien habla. Es lo que se puede llamar la visión egocéntrica de la puesta en escena [...], identificar la

286 Michel Ciment, *Positif* 53 (junio de 1963), pág. 79.

visión del director con la visión del personaje; [por otro lado, hace] todo lo contrario de lo que decía Eisenstein, [su] gran revolución no está en la valoración del plano, sino en la valoración de la escena, [hasta el punto de que] algunos críticos norteamericanos han acusado a *El proceso* de ser no un argumento, sino una serie de escenas aisladas unidas solo por la preocupación del personaje. Lo que desconcierta en este filme son las rupturas narrativas [...], está compuesto de noches y de amaneceres, y a veces no hay lógica alguna en que continúe siendo noche [y] eso tiene un carácter de ruptura típico del sueño [...]. Si tomamos escenas aisladas del filme, son perfectamente lógicas y perfectamente realistas. Al unirlas es cuando se produce la sensación de lógica de sueño, de aventura absurda, [con] la discontinuidad espacial, la aparición súbita de los personajes y los símbolos sexuales, que son típicos del sueño».²⁸⁷

Años después, Carroll también defiende que este filme sea una buena adaptación: «Kafka ha dejado *El proceso* inacabado, bajo forma de un manuscrito que contenía todavía ambigüedades, en particular en el orden de al menos siete de los diez capítulos terminados. La reorganización de Welles puede así ser tomada como una de las varias interpretaciones posible del original».²⁸⁸

En cuanto a Cowie, cree que Welles, en su adaptación del *Quijote*, «plasmó de forma distinta varios incidentes y situaciones, [aunque,] como en *El proceso*, la moraleja y el resultado de su versión eran similares a las del original».²⁸⁹ No olvidemos que por la misma época que Welles escribió su guion de *El proceso* se dedicaba en España a la realización televisiva de *En la tierra de Don Quijote* para la RAI, y a montar parte de su inacabado filme sobre el hidalgo de La Mancha.

El fiscal Torres-Dulce introduce en *El Mundo* la oferta del filme en VHS en los quioscos en 2002, y, tras preguntarse «cómo filmar la mente», cree que lo consigue esta «obra desconcertante y fascinadora, que en un gélido blanco y negro liquida el frío de la posguerra europea

287 «Notas sobre el estilo novelístico y el cinematográfico», *Film Ideal* 122 (15-6-1963), págs. 380-388.

288 Noël Carroll (1978): «Welles and Kafka», *Film Reader* 3.

289 Peter Cowie (1989): *The cinema of Orson Welles*, Nueva York, Da Capo Press, pág. 222.

y avanza el desgarramiento de lo que es Occidente». Y habla de la influencia kafkiana tanto en Hitchcock como en la obra de Welles, que destila «malestar y pesimismo vital».

A results del plan de educación francés que durante el bienio 2004-2006 impuso como asignatura de bachillerato la comparación de ambas obras, se publicaron varios libros con interés didáctico, de los que he consultado dos. J.-P. Damour²⁹⁰ destaca el tránsito de la abstracción al anclaje histórico y el uso del montaje para la creación del «espacio social»; las deformaciones visuales y la composición triangular dominante en el filme; la carencia de fondo religioso de la leyenda o enigma de la ley; los símbolos freudianos que se perciben, tanto en el paso a través de puertas, escaleras y pasillos (que mostrarían cambios de estado psíquico, así como la aparición de «lo extraño, lo prohibido, lo *otro*») como en los espejos y los cristales (oposición entre lo consciente y lo inconsciente). Y la omnipresencia de la burocracia alienante.

Por su parte, Deschamps y Milhe²⁹¹ hablan de una «novela de esperas», donde será prisionero del tiempo el ambivalente K., imagen y reflejo del espectador; la sensación carcelaria transmitida por la repetición de elementos, situados en incongruente contigüidad (en el trastero minúsculo donde fustigan a los policías, «el universo carcelario parasita del interior al mundo bancario»); los muchos planos-secuencia que exploran el espacio como si fuera escenario teatral; la sustitución de la figura paterna por el tío y el tribunal (a nivel fantasmático este último); y la función de la leyenda como metarrelato (igual que el proyector en el filme, que al apoderarse K. de él lo convierte en «amo de las ilusiones»). Y unen los aspectos en K. de «soledad, erratismo, indagación» con el personaje de Don Quijote, al que tan próximo estaba por entonces Welles. Curiosamente, Kafka había calificado al Quijote como «suicida», que en parte prefigura a K., ya que «el suicida es un prisionero que al ver

290 J.-P. Damour (2003): *Franz Kafka/Orson Welles. Le Procès*, París, Ellipses 40/4.

291 Fanny Deschamps y G. Milhe Poutingon (2004): *Le Procès: Kafka (1925), Welles (1963)*, París, Hatier.

levantar un patíbulo en la prisión, erróneamente cree que es para él, va y se ahorca».²⁹²

Para acabar este apartado, he aquí algunas opiniones del mismo Welles: «Creo que hace falta decir algo nuevo sobre un libro, de lo contrario es mejor no tocarlo [...]. Me gusta hacer filmes en los que pueda expresarme en tanto autor mejor que como intérprete. Yo no compartía el punto de vista de Kafka en *El proceso*. Creo que es un buen escritor, pero Kafka no es el genio extraordinario que se estima hoy día. Por ello no estaba preocupado por ser excesivamente fiel y podía hacer un filme de Welles».²⁹³ A Krohn le dijo: «Tengo sentimientos mezclados con respecto a Kafka, lo mismo que respecto a todos los grandes poetas desesperados. Soy un pesimista completo, pero soy alérgico a la desesperación. Este es mi problema con Kafka». A la pregunta «¿Y de ahí los cambios?», Welles respondió: «No me encuentro particularmente orgulloso de los cambios aportados, pero no me sentía cómodo con ese aspecto de Kafka».²⁹⁴

Finalmente, cuando Bogdanovich le dijo que había reorganizado el orden de los capítulos, Welles dijo: «No me acuerdo. Sin duda. No creo que haya novelista, aparte de Conrad, que se pueda adaptar directamente a la pantalla».²⁹⁵

292 Escrito en 22-10-1917 y 25-1-1918, *Cuadernos en octavo*, op. cit., págs. 43 y 67.

293 Entrevista española de 1964, reproducida en *Orson Welles*, *Cahiers du Cinéma*, op. cit., pág. 40.

294 Entrevista de Bill Krohn, *ibid.*, pág. 67.

295 P. Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, op. cit., pág. 281.



Anthony Perkins encarna a Josef K.

10. Estructura de los textos

Volvamos al ya sabido argumento de *El proceso*: el día que el jefecillo bancario J. K. cumple 30 años, en vez de recibir en la cama su desayuno, la policía lo detiene sin acusación, aunque le permiten seguir su vida ordinaria. Sus esfuerzos por aclarar la situación, acudiendo a especialistas en diversos ámbitos relacionados con la justicia, no dan resultado. Un juez al que nunca puede ver lo condena a ser ejecutado «como un perro», casi un año después, sin llegar a conocer el motivo.

Entremos ahora en el modo de construcción de la *materia del contenido*, esa historia que se narra en el texto literario y en el filmico, procediendo a desmontar y confrontar (o deconstruir) sus estructuras narrativas propias. Como el relato de dichas historias está organizado en forma de secuencia de acontecimientos, se puede aislar la *acción* como unidad elemental. Si, además de los cambios físicos, también se tienen en cuenta los diálogos que modifican el sentido, dicha unidad de análisis se podría identificar como la *situación* dramática.²⁹⁶ En las consecutivas situaciones se ubican y relacionan entre sí los personajes, que comparten relaciones de poder, modelos afectivos y códigos de conducta, y se relacionan con los agentes sociales del contexto situacional, que es histórico y social.

1. Estructuras de los relatos

Pasemos, pues, a organizar en bloques las *situaciones* o entidades narrativas, tal como se suceden en la novela (según el ordenamiento

²⁹⁶ Especialmente a partir de Propp (1971), Fozza et al. (1983) y Aumont et al. (1989), como desarrollo en *Análisis filmico y audiovisual*, Barcelona, UOC, 2011.

NOVELA (Títulos según Kafka y orden según Brod)	NOVELA (<i>Situaciones</i> , según elaboración propia)	FILME (Guión literario)	FILME (Montado) Separadas por fundidos, salvo*
		O Leyenda <i>Ante la Ley</i>	O Leyenda <i>Ante la Ley</i>
I 1. Arresto de K. 2. Conversación con la srta. Grubach y después con la srta. Bürstner	I 1. Arresto de K. 2. Jornada laboral de K. 3. Conversación con casera 4. Charla con srta. Bürstner	I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial	I 1. Arresto de Kay 2. Compañeros de oficina 3. Con casera, en la cocina 4. Sigue el informe policial 5. Con la srta. B.
II 3. Primer interrogatorio	II 5. Aviso de la Justicia 6. Interrogatorio	II 4. Con la casera, sobre srta. B. 5. Charla con la srta. B.	II 6. En la oficina
III 4. En la sala vacía 5. El estudiante 6. Las escribanías	III 7. En la sala vacía 8. El estudiante de leyes 9. El ujier cornudo 10. Archivos judiciales	III 6. Visita de la prima en la oficina 7. La amiga de B. trasladada un baúl	III 7. La amiga de B. trasladada un baúl
IV 7. La amiga de la srta. B.	IV 11. La amiga de la srta. B.	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 8. El verdugo	V 12. Castigo a los inspectores 13. Propósito y repetición	V 10. Castigo a los inspectores 11. Visita del tío (sigue el castigo)	V 10. Castigo a los inspectores 11. Visita del tío (sigue el castigo)

VI 9. El tío 10. Leni	VI 14. Visita del tío 15. Encargo al abogado 16. Juegos con Leni 17. Reproche del tío	VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío	VI 12. Consulta al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
		VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En los archivos judiciales	VII 16. Paseo con la prima
VII 11. El abogado 12. El industrial 13. El pintor	VII 18. K. decide defenderse 19. Consejo del industrial 20. El taller del pintor	VIII 20. Paseo con la prima 21. El cerebro electrónico (repetición del castigo)	VIII 17. En la sala vacía 18. Recorrido con el ujier
VIII 14. El sr. Block, negociante 15. K. se desentien de su abogado	VIII 21. Block, otro acusado 22. K. despidе al abogado 23. Humillación de Block	IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despidе al abogado 24. Humillación de Block	IX 19. Block, otro acusado 20. Kay despidе al abogado 21. Humillación de Block
		X 25. taller del pintor	X 22. Taller del pintor 23. Persecución de las niñas
		XI 26. Vuelve al abogado 27. El infierno	XI 24. En al catedral*
IX 16. En la catedral	IX 24. Cliente italiano 25. Sermón del abate (con <i>Ante la ley</i>)	XII 28. Sermón del abate	XII 25. Ejecución de Kay
X 17. ...	X 26. Ejecución de K.	XIII 29. Ejecución de Kay	XIII 26. La gran explosión

hecho por Brod de los capítulos con los títulos provisionales de Kafka, y según una nueva ordenación propia), en el guion literario del filme y en el filme finalmente montado. A la vista simultánea de las cuatro columnas, se aprecian visualmente las diferentes formas de ordenar los acontecimientos de la historia narrada.

2. Modificaciones fílmicas

Para filmar una novela, es necesario sintetizarla, salvo que se siga el singular ejemplo de Erich von Stroheim cuando rodó desde la primera a la última página de *Greed* (*Avaricia*), obteniendo tantas horas de metraje que le resultó inviable montar un filme para el circuito de distribución, quedando gravemente mutilada esta obra rupturista al ser reducida a un tiempo de proyección normal.

Cuando Welles se enfrentó al problema de la adaptación fílmica de *El proceso*, que ofrece poca acción, mucho diálogo y bastante introspección, contó con la ventaja de que Kafka empleaba una escritura dramática, aportando series de escenas con indicación de elementos del decorado y la iluminación, lo que facilitaba su *puesta en forma*, que realizó con gran respeto a la esencia del texto literario, buscando un aire centroeuropeo del siglo XIX. Ahora bien, para no sobrepasar las dos horas, no tuvo otra opción que reducir la trama argumental, eliminar algunos personajes y situaciones, y resumir los conceptos y los elementos significativos.

La reducción más importante fue la temporal. La novela se inicia en la mañana que Josef K. cumple 30 años,²⁹⁷ y termina un año después, «la antevíspera» del siguiente aniversario de su nacimiento. En el filme, el lapso temporal que abarca la historia es breve, pudiendo ser días. Refuerza esta sensación el hecho de que el protagonista porta siempre el mismo traje. Al mismo tiempo que recortaba los acontecimientos de la historia, por otro lado añadía unos diálogos que consideraba enriquecedores; y al situar la acción en la época contemporánea,

297 Aunque apenas se recalca, informando tan solo que esa misma mañana, en su oficina K. recibió «gran cantidad de felicitaciones de aniversario tan aduladoras como amistosas» (pág. 19 de la edición consultada).

trasladándola del periodo previo a la Primera Guerra Mundial a los tiempos de la Guerra Fría, también tuvo que actualizar el entorno y los objetos que utilizan o rodean a los personajes.

Para encarnar a los personajes femeninos, eligió a algunas de las más bellas actrices europeas (Romy Schneider, Elsa Martinelli, Jeanne Moureau), lo que acentuó el erotismo del texto y la atracción seductora de K. hacia las mujeres. Comenzaremos por las modificaciones del relato original efectuadas en el guion literario, para ver luego los otros cambios que introdujo durante el rodaje, obligado por las azarosas circunstancias de la producción.

2.1. Cambios en el guion respecto a la novela

(I) SUPRESIONES:

a) *Acciones*:

- K. solicita que le muestren la orden de detención.
- Indicación de los hábitos de K.: su jornada cotidiana; su visita semanal a su amante, una camarera; y que tiene ambiciones de ascenso profesional.

• Cartas justificatorias que escribe K. a la Srta. B., solicitándole entrevista.

- Charla en italiano en el despacho del director del banco.

b) *Personajes*:

• El capitán, sobrino de la patrona, que duerme en el salón de la pensión.

- El industrial, viejo cliente del banco, al que K. llevaba los asuntos.
- El director adjunto, su rival en el escalafón, quien a medida que K. es absorbido por su proceso va asumiendo sus competencias.

- El cliente italiano que desea visitar los monumentos de la ciudad.
- Agente de policía que sigue a K. y a los dos ejecutores.

c) *Elementos de la biografía del autor*:

- K. cumple 31 años.²⁹⁸

²⁹⁸ Lo ejecutan la antevíspera. Kafka los cumplió recibiendo una carta de Grete que le desaconsejaba ir a la reunión en Berlín donde a los pocos días ocurriría la terrible situación del *tribunal del hotel*.

- Padece dolor de cabeza y disgustos de familia.
- Tiene problemas con su trabajo.
- Le molestan los ruidos.
- El esfuerzo de tomar decisiones le causa fatigas.
- Una mujer le ofrece su compasión.

d) *Conceptos*:

- K. vivía «en un Estado constitucional».
- K. es detenido aplicándole una ley que él no conoce, según dice.
 - Los policías que lo detienen dicen representar «a los hombres libres».
 - Si la patrona quiere una pensión «decente», debería echarlo (K.).
 - Instalaciones judiciales miserables: o no había dinero para ellas, o empleados corruptos se lo embolsaban.
 - ¡Qué superioridad sentía K. sobre ese juez de instrucción sin medios!
 - K. se hace la promesa de hacer castigar «a los verdaderos culpables, que eran los altos funcionarios».
 - K. prepara su defensa con un informe escrito sobre todas las decisiones tomadas en su vida.
 - Con el tiempo, los acusados se hacen esclavos de sus abogados.

(2) ADICIONES:

a) *Acciones*:

- La leyenda *Ante la ley* es ilustrada con dibujos.
- K. duerme, cuando se abre una puerta y un rayo de luz cae sobre su rostro.
 - K. pasa por el balcón para volver a su habitación.
 - Al ser detenido, K. pide hablar con su abogado.
 - Informe policial con la confusión de palabras: «pornógrafo», «ovalar».
 - Desde el balcón se ve llegar a la Srta. B.
 - K. guarda una caja en el cuarto trastero de la oficina.
 - Mudanza del baúl de la Srta. B. a otra casa.
 - Asisten al teatro K. y el jefe de la oficina.
 - Comisario y alguacil (que le solicita un salvoconducto) conducen a K. entre ruinas hasta el edificio de los tribunales.

- Los dos ejecutores le observan cuando acude a la citación.
- Durante el interrogatorio, entra la lavandera a la sala.
- Al término del horario laboral, se levantan al unísono los oficinistas para irse de la inmensa oficina.
- Para que los inspectores castigados no griten, se les sellan los labios.

- En su primera visita al abogado, K. descubre la minúscula habitación en la que se encuentra el desanimado acusado Block.

- El ujier había estado presente durante el interrogatorio de K.
- El ujier intenta abrir la puerta de la sala en la que están el juez y su esposa, pero no tiene la llave.

- Cocinando para el abogado, a Leni se le queman los huevos.

Al salir del estudio del pintor y atravesar los pasillos de los tribunales, K. critica a los otros acusados.

- Allí aparece el abogado, quien piensa que el desafío de K. es una locura: padece delirio de persecución, y quizá busca alegar como eximente la irresponsabilidad mental.

- Proyección de diapositivas y pantalla iluminada sobre la que se perfila K.

- Al salir de la iglesia, se cierran sus puertas.

b) *Personajes*:

- La prima de K. lo visita en la oficina y luego pasea con él.

- El experto en calculadoras.

- La científica que aporta datos al cerebro electrónico.

c) *Elementos*:

- Inmensa oficina de K., con multitud de mesas y empleados.

- Bandeja de pasteles que K. quiere regalar a la Srta. B.

- Hostiles edificios modernos entornan la pensión.

- Gran estatua cubierta de lúgubre sudario en la plaza.

- Grupos de pobres semidesnudos, con cartones numerados al cuello.

- Patio de butacas de un teatro repleto de espectadores.

- El descomunal cerebro electrónico.

- Los círculos del infierno que debe atravesar K.: cuevas fétidas, máquinas que rugen, *juke-boxes* y tragaperras, pantallas de tv, entrañas de la edad técnica en la ciudad subterránea: actual universo demencial.

- La catedral comunica con la sala de interrogatorios.

d) *Conceptos*:

- *Ante la ley* «es una historia en el interior de la historia» (narrador).
- «La lógica de esta historia es la lógica de un sueño» (narrador).
- «Usted desafía a la autoridad, bromea con sus papeles» (inspector).
- K. recuerda que ante su padre, «incluso cuando no había hecho nada, me sentía culpable».
- «Espero que no sea por la política» (Srta. B.).
- Jefe de K. supone que le gustan las chicas muy jóvenes.
- K. se siente responsable del traslado de la Srta. B.
- La insolencia del estudiante presagia la «de un futuro magistrado».
- «Valores morales..., consciencia..., inocencia..., culpabilidad..., Bien y Mal...»: Para la científica, «no hay nada en eso» («¿ensoñaciones?», exclama K.).
- K. pregunta si un cerebro electrónico «¿no puede ocupar el lugar de un juez?, ¿no puede incluso hacerlo mejor?» e imagina «una Corte de Justicia que fuese como un laboratorio [...], llegará un día en el que eso existirá» (a la científica).
- El resultado de la consulta al ordenador: «El crimen que K. sería más capaz de cometer [...], el suicidio» (en tarjeta perforada).
- «Sí, las Escrituras son difíciles» (abogado respecto a dificultad de leer del acusado Block).
- «Desafiar a la corte es un gesto de locura» (abogado).
- Abogado pregunta a K. si no pretende ser «una víctima de la sociedad».
- K.: «Es una conspiración [...] para persuadirme de que todo el mundo está loco [...], desde luego, ¡soy responsable! [...]. Este veredicto llevará al mundo a la locura».
- Al decirle el abate «¡Hijo!», K. le replica: «¡No soy hijo suyo!»

(3) CAMBIOS (GUION / NOVELA):

a) *Acciones*:

- K. está durmiendo cuando entra el comisario / K. lleva un rato despierto esperando que la criada le traiga su habitual desayuno.

- Citación para el interrogatorio en el teatro / por llamada telefónica.

- Traslado de maletas por un descampado urbano / dentro de la pensión.

- Visita de su prima a la oficina: real / es comunicada por carta al tío.
- El tío es su pariente más cercano / fue su antiguo tutor.
- Recomendación de visitar al pintor: Leni / el cliente industrial.
- Al comenzar a contar la leyenda *Ante la ley*, el abate usa «ayudas visuales» / repite íntegramente lo que «se dice en los escritos».

b) *Personajes*:

- Secretaria / ordenanzas, en la oficina.
- Niño / hombrecito joven le lleva de la mano hacia el juez de instrucción.

- Los tres compañeros de oficina / los ordenanzas oyen los gritos de los inspectores castigados.

- El pintor «es como un pájaro de mal augurio en su jaula, en realidad otra de las espantosas criaturas de fuera, otra mala niña», obsceno y peligroso / «hombre vestido únicamente con un camisón» desabotonado.

- El abate, «sacerdote con túnica lacia, nada de sotanas como los sacerdotes católicos» / el sacerdote es «el capellán de la prisión».

c) *Elementos*:

- Al salir de la catedral, en una plaza desierta, los ejecutores agarran a K. / se presentan en su casa, y en la calle se cuelgan de sus brazos.

d) *Conceptos*:

- Al abandonar K. sala del tribunal: «¡Espere!... ¡Espere un poco y verá!» / «¡Son ustedes una banda de bribones! ¡Les regalo sus interrogatorios!»

- K.: «Una de mis normas es no admitir la corrupción» / «jamás sobornaré».

- «Lo único que cuenta son las relaciones con las personalidades» y «la penuria y la falta de reconocimiento de los abogados por la Justicia»: es dicho en la consulta al abogado / pensado por K.

- Los acusados son hermosos y atractivos, según el abogado por recaer sobre ellos «la simple acusación» / el reflejo del «procedimiento iniciado».

- «Estar encarcelado es a veces más sano que ser dejado en libertad» (abogado) / «El hombre libre es superior al hombre ligado a algo» (abate)

(4) TRASLADOS EN EL ORDEN DEL RELATO:

a) *Acciones:*

- La leyenda «Ante la ley» pasa al inicio del filme.
- La conversación con la patrona se intercala durante el arresto.
- Se adelanta la conversación con la amiga de la Srta. B.
- Se adelanta el castigo de los inspectores.
- Se atrasa la visita a la sala de interrogatorios vacía.
- Se atrasa la decisión de K. de defenderse solo (a su paseo con la prima).
- Se atrasa la repetición de la misma escena del castigo a los inspectores (a la visita nocturna al cerebro electrónico).

- Se atrasa la visita al estudio del pintor.

c) *Elementos:*

- «Puerta de formidables dimensiones» en sala de interrogatorio / del edificio del tribunal.

(5) DESDOBLAMIENTOS:

- La conversación con la patrona, parte sobre las circunstancias del arresto / otra parte sobre la Srta. B.
- Castigo de los inspectores, comienza / continúa más adelante, tapándoles la boca.
- La consulta al abogado se intercala con el juego amoroso entre K. y Leni.

(6) CONCENTRACIONES:

Especialmente de personajes que comparten la misma función dramática, que se personalizan en uno solo, como sucede con:

- El director y su adjunto en el banco –director.
- La casera y su criada –casera.
- Diversos oficinistas y archiveros –uno.
- La vecina Srta. Bürstner engloba rasgos de Elsa, desaparecida en el filme.

2.2. Variaciones del guion en el rodaje

- Desaparece la secuencia de «los círculos del infierno».
- Desaparece la repetición de la misma escena del castigo a los inspectores.
- Desaparece el personaje del guardián-bedel de la iglesia.
- Se adelanta el «paseo con la prima» hasta la salida de la casa del abogado.
- La casa del abogado se encuentra iluminada por cientos de velas.
- Relámpagos que justifican el apagón eléctrico en casa del abogado.
- El cuadro del juez está de lado sobre el suelo.
- El abogado es un cuarentón de buen aspecto, cuando en el guion lo representaba como «viejo con palidez enfermiza, pero enarbola noble apariencia [...]». Algo así como las estatuas de los hombres de estado del siglo XIX en los jardines públicos / y en la novela se describe como «anciano de larga barba y debilidad cardíaca».
- La frase del abogado «Estar encarcelado es a veces más sano que ser dejado en libertad» pasa a ser «Llevar cadenas es más seguro que ser libre».
- La vestimenta de K. es semejante a la del acusado Block: ¿presagia su futuro si el proceso continuara mucho tiempo?
- Al pintor se le representa con camisa de rayas como de presidiario.
- La intervención final del abogado se hace en la catedral en vez de en los pasillos de la Justicia, intercalado entre las palabras del abate; es él quien se encarga de proyectar los dibujos que ilustran la leyenda *Ante la ley*, que así se ve duplicada en el relato.
- Cuando conducen a K. para ejecutarlo, ya no intenta resistir, ni ve a lo lejos a una joven que se le parece a la Srta. B., a la que conseguía seguir.
- La comitiva pasa cerca de un río y de estatuas.
- Los ejecutores no doblan cuidadosamente la ropa de K.
- Desaparece el hombre que hace señas desde una ventana cercana al lugar de la ejecución.
- En vez de acuchillarlo, le arrojan un cartucho de dinamita desde lo alto.
- K. se ríe y les arroja una piedra, sin decir sus últimas palabras: «¡Como un perro!» (también en la novela).

- Humo de una explosión.
- Se congela la imagen de una gran humareda.
- Plano final con la puerta de la leyenda *Ante la ley* que se cierra.
- A punto de estrenar, seguía Welles ocupado con el montaje: tras añadir las explosiones finales, le salía una duración de 120 minutos. Decidió recortarla, eliminando la larga secuencia de K. con la científica a cargo del cerebro electrónico, a pesar de haberla incluido en el tráiler anunciador del filme.

• Para ubicarlo en su momento histórico, recordemos que en la *crisis de los misiles* a finales de octubre 1962, Fidel Castro dijo en un discurso televisado: «Nos amenazan con ser nosotros blancos de ataques nucleares. No nos asustan».²⁹⁹ El planeta se encontraba más cerca de lo que nunca ha estado de la hecatombe atómica. ¿Quedaban esperanzas razonables de una vida pacífica?

2.3. Transformaciones operadas

Se han seguido las ya enunciadas opciones metodológicas para los análisis fílmicos, que nos deben permitir:

- Buscar relaciones entre elementos de documentos.
- En vez de *puesta en escena*, mejor hablar de *puesta en forma*: el conjunto de los elementos que contribuyen a constituir el filme en objeto estético (desde la primera idea hasta su recepción por los espectadores); la planificación, y deconstruir mecanismos de la lógica constructiva del filme.³⁰⁰

En este caso, la mayoría de los espectadores posiblemente hubieran leído ya la novela, por lo que contaban con unas expectativas previas que la adaptación de Welles debía tener en cuenta. Y, de hecho, mantuvo la trama argumental con fidelidad, «representando el mecanismo infernal cuya finalidad no podía ser otra que la muerte de K., [quien se había convertido] en un ser marginado y molesto al

299 Discurso en la banda de sonido de *Memorias del subdesarrollo*, de T. Gutiérrez Alea (1968).

300 Como plantea S. Zunzunegui en *La mirada cercana...*, *op. cit.*, págs. 10 y 51.

protestar e impedir el funcionamiento normal de la cruel y misteriosa máquina judicial».³⁰¹

Ahora vamos a valorar las transformaciones realizadas:

- Se gana intensidad y ritmo dramático.
- Se mantiene la sensación de trampa.
- Se acentúa la soledad social del protagonista.
- Se soslaya la competitividad por el ascenso laboral.
- Se reduce su sentimiento de culpa.
- Se magnifica la figura del abogado.
- Se recuerdan los horrores del Holocausto.
- Se critica el totalitarismo.
- Se critica la despersonalización de las barriadas modernas.
- Se introduce la angustia ante los avances cibernéticos.
- Se presagia la gran destrucción.

En lo que respecta al nivel onírico, es básico en la obra kafkiana –escrita en gran parte en pleno delirio nocturno creativo–, donde lo inverosímil se presenta bajo los rasgos de la normalidad. En iluminada frase de Pachet, el vigor de los relatos de Kafka «vendría de que son relatos de sueños disfrazados en relatos de acontecimientos reales».³⁰² Y Welles trató de sumergir al espectador en una experiencia de confusa pesadilla, al mismo tiempo que generalizaba la aventura individual del protagonista, mostrándola como amenaza a la colectividad.

Ya en el primer plano que inicia la acción, K. dormido, Welles rendía homenaje a Kafka, proponiendo su propia lectura, basada en una lógica *de sueño o de pesadilla*, separada de la lógica real. «Como en una *Alicia en el país de las pesadillas*», apostilla Jacotey, quien sugiere la brillante lectura de «pensar que Josef K. leía *Ante la ley*, de Kafka, cae dormido, sufre atroces visiones y se despierta en el momento más espantoso, el de su propia muerte, las brumas finales del filme siendo las del sueño que se disipa de su mente».³⁰³

301 En los materiales de trabajo para el análisis comparativo, elaborados por un equipo de ocho miembros del Ministerio de Educación de Francia, donde se aportan jugosas sugerencias (www.educscol.education.fr/prog).

302 Pierre Pachet (1980): *Nuits étroitement surveillées*, París, Gallimard, pág. 193.

303 Christian Jacotey, *Études Cinématographiques* 24-25 (2º trimestre de 1962), pág. 125.

3. Origen del filme y vicisitudes de su rodaje

Parece seguro que este filme exigió un compromiso por parte de Welles, quien hubiera preferido rodar uno de sus guiones. La introducción, *Ante la ley*, asemeja uno de esos sugerentes paréntesis, aparentemente desvinculados de la trama central, que Welles solía introducir en sus filmes. Pero en este caso sintetiza el sentido de la historia narrada.

Por suerte, contamos con extensas opiniones de Welles sobre este filme, que transmitió a Bogdanovich durante las largas conversaciones que mantuvieron a lo largo de varios años, a partir de 1968, y que se plasmarían en el libro *Ciudadano Welles*,³⁰⁴ en el que trató de aclarar los episodios de su vida, y que resulta capital para entenderlo como persona y como cineasta. En su primer encuentro, Bogdanovich se sinceró diciéndole que había un filme suyo que no le gustaba nada, *El proceso*, y su vehemente respuesta fue: «¡A mí tampoco!». Al año siguiente, volviendo a criticarlo, Welles lo interrumpió, desdiciéndose: «Solo lo dije para complacerte. Me gusta mucho. Pero tengo una impresión de mi obra más pobre que lo que puedas suponer, y cualquier cosa negativa que oigo de un amigo o leo en una persona que respeto reduce este pequeño tesoro que tengo» (págs. 20-21).

En 1974, volvió Welles al tema: «La defiende porque es mi propio filme, el único que no fue estropeado en el montaje ni en ninguna otra cosa. Los productores fueron unos héroes y consiguieron que el filme se hiciera y no hubo nada en lo que tuviera que comprometerme [y] llegué a amar el trabajo que estaba realizando» (pág. 306). «¿Sabes por qué no te gusta *El proceso*? No te has dado cuenta de lo divertido que es, lo divertido que yo quise que fuera. Durante el rodaje, Tony Perkins y yo nos pasamos todo el tiempo riendo». Para probarlo, invitó a Bogdanovich a un pase especial del filme, y sentados juntos le iba comentando cosas, haciéndole partícipe de «sus intenciones: conseguir una sátira trágica sobre el poder que la ley ejerce en el sentimiento innato de culpa de la gente, aun cuando a veces nadie quiera admitirlo [y] quedó claro para mí que *El proceso* pertenece al tipo más negro de comedia negra» (pág. 35).

304 Traducción española en Grijalbo (Barcelona, 1994). También se manejará la francesa de 1993.

Comentando después que tanto el abogado de *La dama de Shanghái* como el de *El proceso* eran poco respetables, Welles dijo que le gustaría hacer varias películas tomándole el pelo a los abogados: «Mi respeto por la ley es suficientemente alto y lo suficientemente bajo el que siento por los abogados. Y por los médicos, por la mayoría de ellos [...]. Supongo que la mayor parte de ellos no está a la altura de sus deberes [...]. Kafka odiaba la ley en sí misma. Lo que yo odio son los abusos» (pág. 231).

En cierta ocasión le explicó Welles cómo había surgido la idea de filmar *El proceso*. Habiendo actuado en un filme producido por una pareja de rusos apellidados Salkind, padre e hijo, estos le propusieron que actuara en su próximo proyecto, *Taras Bulba*, de Gógol. Él aceptó, a cambio de ser el director y guionista, lo que les pareció bien. Escribió el guion, pero había otro filme en marcha en Hollywood sobre la misma obra con Yul Brynner, y los Salkind desistieron, pero lo recompensaron, al darle el anciano (que había hecho el primer filme de Garbo en Suecia) una lista con muchos libros (la mayoría de autores rusos como Dostoievski o Turguénev) para que eligiese uno para llevar al cine: «En la lista figuraba *El proceso* de Kafka. Yo les dije que prefería hacer *El castillo*, que me gustaba más, pero ellos me persuadieron de que hiciera el primero. Yo tenía que llevar al cine un libro, no podía escribir un argumento original. Tan negativo como todo eso». Encima, los Salkind no solo no tenían dinero para producirla, sino ni siquiera para su viaje en taxi hasta Austria, donde se encontraba Welles, por lo que tuvieron que pedir prestado, lo cual forjó una fuerte simpatía mutua, al afrontar los mismos problemas. «Padre e hijo siguieron adelante y lograron reunir el dinero, de varias fuentes, algunas de ellas misteriosas, y me dieron absoluta libertad desde el principio del filme hasta el montaje final. Tenían un pacto con Yugoslavia, así que íbamos a hacer la mitad del filme allí y la otra mitad en Francia, para que pudiera disfrutar de la nacionalidad francesa presentándola como coproducción. Pese al hecho de que contábamos con un equipo técnico y varios actores franceses, [el Sr. Malraux], ministro de Cultura, no quiso concederla. Ellos se lo perdieron. Me pasé meses diseñando escenarios para los interiores. Durante el tiempo que estuviéramos en Zagreb, mis escenarios se construirían en un plató del estudio, todo estaba listo [y el día antes de viajar allí] Salkind padre vino a verme y me dijo que no había dinero para construir ningún escenario. Pero

aquellos escenarios constituían el cuerpo principal del filme –totalmente diseñados por mí, para conseguir un especial efecto visual. ¿Qué hacer? [Y mientras paseaba por el salón del hotel parisino] tratando de imaginar cómo rodar sin escenarios ni platós aquella historia, [por la ventana vi] el reloj de la estación d'Orsay que brillaba en la noche». Y hacia allí se dirigió. «[Caminé durante horas] por la vieja estación de ferrocarril desierta y encontré todo lo que necesitaba para el filme. Descubrí el mundo de Kafka [...], una especie de modernismo a lo Jules Verne que me pareció muy acorde con el mundo de Kafka, un lugar embargado de tristeza, toda la historia de *El proceso* es una historia de gente que espera y espera para rellenar formularios y a que se les expidan sus documentos. Está embargada de la desesperación de la lucha contra la burocracia. Esperar que se nos entregue un documento es como esperar un tren. Y una estación es también un lugar de refugiados. Hubo gente que desde allí fue enviada a las prisiones nazis. Los argelinos fueron concentrados allí». Buscando localizaciones para el exterior del Palacio de Justicia, ya se había fotografiado la fachada de la estación «como exterior de un edificio grande y pomposo, pero su elección para usarla en sustitución de mis escenarios fue [por] la falta de un plató, la estación no era entonces propiedad del gobierno, sino que pertenecía a una anciana señora de baja estatura, y aún seguían circulando un par de pequeños trenes fantasmas».

Welles comenta luego la exigencia de permisos para rodar en las calles de París, mientras que en otras ciudades no eran necesarios, como en Zagreb, aunque allí, en un país comunista, «el único lugar en el que no se nos permitió rodar en absoluto fue en una catedral [porque] el arzobispo no lo permitió», por lo que tuvieron que acudir también a la estación d'Orsay. Al igual que en *Otelo*, en este rodaje «cambiábamos de localización continuamente. Tomas con la cámara móvil que pasaban de Yugoslavia a Francia, todo el tiempo lo prefería así porque odiaba tener que quedarme atado [y] limitado a lo que ya existía. Prefiero hacer las cosas a mi gusto. Sobre todo porque siempre suelo estar en lugares auténticos. Si no puedo disponer de los escenarios que yo mismo he diseñado, al menos quiero disponer de los lugares que se pueden usar libremente» (págs. 272-277).

Más adelante, le pregunta Bogdanovich si no tenía pensado interpretar en el filme al sacerdote: «Lo rodé, pero cuando no pudimos

encontrar a un actor para hacer el papel del abogado, corté las secuencias en las que yo había hecho de sacerdote y comenzamos de nuevo. Realmente yo no quería aparecer como actor. Quería contratar a Jackie Gleason, pero no volaba en aviones. Y la fábula al principio hubiera tenido más sentido si yo hubiera sido el sacerdote».

Sin embargo, existe otra autorizada versión sobre el origen de *El proceso*: Marc Maurette, que trabajó como ayudante de realización en *El proceso* y sería luego director de producción en posteriores filmes de Welles, en 1985 contó que había sido otro de los coproductores del filme, Yves Laplanche, quien había tenido la idea inicial: al ser director de producción, quiso ascender a productor y compró los derechos de la novela, yendo a Nueva York para ofrecerle el proyecto a Welles, quien dudó por el problema de la financiación. Entonces Laplanche fue a ver a Alexander Salkind, quien pensó en otro director. Al encontrar patrocinadores si la hacía Welles, se lo propuso, y Welles envió a Maurette (que era amigo de Laplanche) para buscar localizaciones en Zagreb. Luego, comprobaría «su memoria infalible que le permitía dar rienda suelta a su fantasía: rodar un plano en Zagreb y su contracampo en Roma. Una vez montado, daba la impresión de haber sido rodado en un fabuloso decorado». Respecto a la elección de la estación d'Orsay, al ver el mercado central de Zagreb, Welles se acordó de los inmensos talleres circulares de reparación de los ferrocarriles franceses, y envió a su asistente allí. Pero la SNCF negó la autorización y le recomendaron la vieja estación d'Orsay. Maurette la vio y se lo aconsejó a Welles, que no le hizo caso por seguir pensando en la plataforma giratoria. Unos días después, llegó triunfante al despacho, contándole cómo de noche había descubierto las posibilidades de la estación abandonada. Finalmente, no solo la utilizó para rodar, sino que también se instaló allí la moviola para ir haciendo el montaje.³⁰⁵

Desconociendo las anteriores explicaciones, llega el crítico Jacques Demeure a decir que, si Welles eligió la estación de Orsay, no fue por motivo de economizar, sino por amor de lo concreto, de aquello que se toca, de lo que existe;³⁰⁶ este es un claro ejemplo de la problemática de las variadas lecturas a las que se puede someter cualquier texto.

305 Orson Welles, *Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*, pág. 165.

306 *Positif* 50-51-52 (marzo de 1963), pág. 97.



K. recorre un paisaje urbano de pesadilla, especie de campo de concentración.

II. Recepción del filme

Procederemos a trazar las coordenadas sobre la recepción del filme, a través de la recopilación de críticas publicadas al estrenarse y su valoración dentro de los filmes de ese año, confrontándolas con opiniones actuales. Al tratarse de una obra de sentido tan abierto, se presta al juego intelectual.

I. Crítica del momento

1.1. En la prensa diaria de París

Estaba anunciada su proyección en el Festival de Venecia, pero el filme no estuvo terminado a tiempo. Su estreno mundial tuvo lugar el 21-12-1962 en el Barrio Latino de París, donde se convirtió en el filme más relevante de esas navidades, siendo aclamado por la mayoría de los críticos de cine de los diarios parisinos, con los siguientes comentarios: «Se va a discutir mucho y durante mucho tiempo sobre este filme, que es el más importante de Orson Welles después de su obra maestra *Citizen Kane*, y también el más difícil. Se aprecia un parentesco, lejano pero real, entre el triunfador Kane que la vida despedaza y Josef K., tímido burócrata que un mundo absurdo elimina por capricho [...]. Que usted sea llamado como testigo de la defensa o de la acusación, este apasionante proceso es de visión necesaria para los amantes del cine» (Robert Chazal, *France-Soir*, 24-12-1962).

«Su grandeza le viene del combate que Welles ha librado con una de las obras más desconcertantes y cargadas de significación

de la literatura moderna [que] por fin ha encontrado su verdadero exégeta, [ya que] el sentido profundo del libro no ha sido traicionado [y se establece] un sistema de *correspondencia* entre la escritura y la imagen» (Henry Chapier, *Combat*, 24-12-1962).

Welles «no ha traicionado a Kafka, simplemente ha traducido en imágenes su sentimiento íntimo [...], la oficina de Josef K. no es un antro polvoriento, sino una gigantesca sala, entre los muros de la que trabaja un pueblo de funcionarios-robots. [También] ha transformado los sombríos barrios de la vieja Praga en una suerte de Metrópolis, de Babilonia de tiempos futuros. Así se manifestaba el expresionismo del realizador, en tanto que las perspectivas metafísicas, políticas o sociales de la novela ganaban nitidez. En este terreno tampoco Welles teme extrapolar, como lo prueba la alusión *atómica* de las últimas imágenes» (Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 25-12-1962).

«La cámara, presa de súbita locura, se precipitará por los meandros de una horrible pesadilla [resultado] de una especie de genio torturado» (Samuel Lachize, *L'Humanité*, 24-12-1962).

«Ningún realizador podría habernos transmitido mejor que Orson Welles [...] esta luz negra de Kafka [y este filme es] el prodigioso resumen de una obra, de una vida, de una visión del mundo que concuerda [...] con la de Kafka [...], es el matrimonio de amor de dos genios habiendo encontrado, por la imagen, su denominador común [y más allá] de ciertas transposiciones necesarias [...] no se podría imaginar fidelidad más escrupulosa de un realizador hacia una obra literaria» (Michel Capdenac, *Lettres Françaises*, 27-12-1962).

También se publicaron críticas menos favorables. Orson Welles «es en sí mismo un personaje kafkiano. Responde al absurdo de las cosas por una incoherencia destructiva [...]. Grandioso fuego de artificio, quizá inútil pero insólito y turbador [de] alucinante inspiración» (Luis Chauvet, *Le Figaro*, 24-12-1962).

«Al elegir una interpretación puramente onírica de la obra, y proponérmola como tal, Welles escogía, quizá necesitado por la obligación de no desconcertar a su público [y con] esta explicación racional de lo irracional, se priva al *proceso* de las prolongaciones que le proporcionan su fundamental indeterminación» (Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 27-12-1962).

«En el filme, la angustia es exterior. Es una presión que viene del decorado, de la fotografía, de los ángulos de toma [...], somos testigos, no somos víctimas, no participamos, salvo en escasos momentos. Es por ello que, a pesar de una gran fidelidad al relato y al texto originales, se trata de *El proceso* de Orson Welles y no del de Kafka» (Françoise Giroud, *L'Express*, 27-12-1962).

«A la requisitoria de la soledad humana, ha sustituido el fuego de artificio atómico de la decadencia universal» (Pierre Billard, *Cinéma* 63, febrero de 1963).

Welles «procede a una metamorfosis completa» del texto de Kafka, haciéndolo accesible, pero renuncia a «su precisión minuciosa en el absurdo» por «una buena taquilla» (Gérard Bonnot, *Les Temps Modernes* 201, 1963).

1.2. En las revistas especializadas francesas

Tras la mayoritariamente favorable acogida del primer momento, cuando llegó el turno a los críticos-ensayistas, las opiniones se dividieron.

a) Los más animosos admiradores se encontraban en *Positif*, donde le dedicaron abundante espacio en varios números.

a.1) En el número de marzo de 1963, los miembros del consejo de redacción organizaron una mesa redonda sobre este filme, que fue concienzudamente desentrañado, tal como se desprende del siguiente extracto:

- Robert Benayoun: En Kafka, de lo que se trata es de la Ley, no de la religión. En el filme, K. está en lucha perpetua contra *los padres*: el tío, el abogado, el cura, todos personajes de aspecto paternal. K., en el filme, es más agresivo, más rebelde, tiene crisis de risa incontenible, de la que sería incapaz el del libro, aunque sea más reivindicador, Welles le reprocha no defenderse demasiado bien. «Si yo pierdo mi proceso, todo el mundo lo ha perdido», he ahí una puesta en cuestión general de la sociedad contemporánea.

- Ado Kyrrou: Luego viene la resignación, que es total. En el libro, K. se complace con evidente masoquismo en esta situación imposible en la que se encuentra. El abogado, para Kafka, está sobrepasado por los

acontecimientos, trata de convencer sobre su inexistente influencia; en el filme es un simulador.

- Bertrand: Que acusa a K. de ser un alienado mental precisamente para impedirle rebelarse contra el orden, presenta su rebeldía como una locura. Cuando el abogado cuenta a K. la parábola de la puerta, se identifica con el guardián. Si matan a K., es porque no quiere aceptarse como acusado, porque no quiere actuar como los otros, someterse.

- Gérard Legrand: Welles no es un revolucionario, pero es más que un gran burgués liberal, más incluso que un *humanista*; es un verdadero rebelde.

- Paul-Lois Thirard: Abandonando el aspecto *judío checo* de Kafka, Perkins se ha transformado en joven héroe americano, dentro de un clima de comedia americana.

- Robert Benayoun: Hay que asociar este filme con los restantes de Welles, ya que aquí no se ha dejado devorar por Kafka, y que las ideas asociadas al humanismo que hemos debatido son las de Welles: «Todas las referencias al genocidio, a la cibernética, a la destrucción universal, al proceso político, al estado policíaco, llevan la marca de Welles, y no se explican más que en relación con sus filmes precedentes. Tengo la impresión que, en la obra de Welles, este es el más *datado*. Raramente un autor, a través de una ficción –aunque sea simbólica–, se habrá insertado con tanta agudeza en el centro de las preocupaciones contemporáneas. Aunque no sea más que por tal motivo, este filme es un logro» (*Positif* 50-51-52, marzo de 1963, págs. 89-110).

a.2) En el siguiente número se publica la larga crítica de Michel Ciment, titulada «Citizen K», donde se dice que «Welles ha adaptado *El proceso* como artista y como poeta [...]. *El proceso*, como todos los relatos de Kafka, me parece singularmente abierto. No se trata que todas las interpretaciones sean posibles, sino que su simbolismo nada fijado –como todo verdadero simbolismo– ofrece al lector múltiples prolongaciones infinitas [por su] irrealismo territorial al nivel de la estructura del relato que lo conecta con la fábula o el relato simbólico [y], por lo tanto, se prestaba a una interpretación poética [...]. Es al nivel de las formas, de la ensoñación poética de Welles y de la coherencia de su visión del mundo que hay que situarse». Respecto al final dice que participa «del sentido profundo de la novela, puesto que en Kafka se trata de un suicidio [y aquí] el hongo atómico toca

en lo más hondo de la angustia moderna y de la responsabilidad colectiva. El individuo que ha buscado en vano conocer la verdad de la ley muere víctima de un mundo resignado, desde mucho antes, a dejarse destruir, lentamente, desde el interior. El filme de Welles es así la descripción de un combate, combate perdido [y] sus visiones son caóticas» (*Positif* 53, junio de 1963, págs. 79-85).

a.3) El siguiente número publica amplios extractos de una entrevista a Welles aparecida en *The Sunday Times* el 3-2-1963, donde se considera un realizador independiente que hace sus filmes pensando en sí mismo, que acude poco al cine y que venera a Buster Keaton y ama como cineastas a Griffith, Renoir, De Sica, Flaherty, Wadja y el primer Pagnol, aunque su maestro ha sido John Ford. Luego dice: «Jamás he trabajado con un actor mejor que Anthony Perkins». Respecto a vivir en el extranjero, lo más negativo le resulta no poder seguir de cerca la política de su país, ya que se interesa «apasionadamente por la política». También se declara glotón en materia de libros: historia, memorias, filosofía, antropología: «Leo para aprender y por el placer». Y entre la nómina de sus autores predilectos destaca a Shakespeare, Isak Dinesen, Wodehouse, Chandler, Cervantes, Fielding, Gibbon, Gógol, Conrad, Montaigne, Simenon» (*Positif* 54-55, julio-agosto de 1963, págs. 72-77).

b) Pero quizá la mayor repercusión la tuvo en *L'Avant-Scene du Cinéma*, que dedicó un número especial a Welles con ocasión de este filme, «que ya está considerado como el más importante del año», del que publican su guion con abundante material gráfico y una introducción que expresa que «Orson Welles jamás ha encontrado más feroces detractores que cuando se ha metido con autores reputados como tabúes de la literatura universal: ayer Shakespeare, hoy Kafka». Y antes de abordar *El proceso* se fijan en sus anteriores filmes, habitados por héroes «de itinerante soledad, en el corazón de la cual se descubre el drama moderno por excelencia: la crisis de identidad, [por lo que] se adivina lo que ha podido seducir a Welles en los relatos de Kafka, más allá de una evidente comunidad de temas como la soledad, el exilio, la búsqueda, el cuestionamiento, [y así él] descubría el eco de sus propias preocupaciones». Se supone que Welles, en tanto que creador, se habría sentido menos interesado «por la irreductibilidad estética de la novela [que] por el punto

de intersección de la obra con los mitos de nuestro tiempo, y sobre todo con su inspiración personal». Luego se constata la existencia en Welles de una vena simbolista –al menos alegórica– que procede «de sus evidentes cualidades de cuentista; vena a la que pertenece enteramente *El proceso*». Planteado «el problema de la legitimidad, en cine, de esas formas de expresión no inmediatas como son la alegoría, la apología, la fábula, la parábola, etcétera», el crítico opina que se debe conectar con obras concretas, y que «el realismo de una historia, aunque sea simbólica, no es más que el reflejo del realismo del estilo en el que es contada». Teniendo en cuenta que en Welles la creación siempre está ligada con determinados descubrimientos técnicos, como el uso sistemático de la profundidad de campo en *Kane* y del gran angular en *Sed de mal*, llega a la conclusión de que «*El proceso* utiliza los mismos recursos estilísticos», siendo dicho estilo el que cohesiona internamente a la alegoría y el símbolo. (André S. Labarthe, *L'Avant-Scene du Cinéma* 23, 15-2-1963, pág. 7).

c) En los *Cahiers du Cinéma*, la crítica tiene como punto de partida que «Kafka rechaza la aclaración. Sus relatos parecen simbólicos, pero el símbolo es constitutivo del relato; incluso queriendo seguir escrupulosamente la narración de Kafka, Welles persigue –quizá inconscientemente– su propios ensueños, que se desarrollan al margen de Kafka», sosteniendo luego que «hay una ruta explorada por Kafka, contada por él, y Welles prosigue por esta ruta, pero viene de otro lado y se dirige hacia otra parte. Él integra la ficción de Kafka a la suya». «Segundo reproche: Welles no habría hecho más que un filme de técnica, [siendo este filme] el más formalista de todos, y sin duda el que menos nos atrapa [...]. Se tiene la sensación de que solo el efecto obtenido interesaba a Welles en *El proceso* [...]. No podemos contentarnos con reducir el propósito de Welles a una simple traducción de la de Kafka, y, si él reencuentra a Kafka, no es por contar la misma historia, sino por contarla negativamente. En esta perspectiva, *El proceso* se convierte, a favor de un relato que se presta, en una meditación sobre una cierta forma de la nada [y] todo se pasa como si Josef K. estuviese condenado por Welles» (François Weyergans, *Cahiers du Cinéma* 141, marzo de 1963, págs. 40-43).

d) En los *Études Cinématographiques*, que en el segundo trimestre de dicho año dedica un número a «La ética y la estética en Orson Welles»,

Christian Jacotey parte del «idéntico conjunto de preocupaciones» de ambos creadores, «unidos en un mismo cuestionamiento poético de la condición humana». Tras referirse a «la potencia mágica del padre-legislador y el complejo de inferioridad y de culpa» de este héroe, compara las tan diferentes personalidades y obras de ambos autores. En Kafka, «lo irreal surge progresivamente de la banalidad de lo cotidiano», mientras que Welles «nos presenta un cuadro fantástico más allá de lo real»; en el primero, «el espacio se reduce», mientras que, en el segundo, «se dilata», y «este contexto modificado condiciona las actitudes diferentes de Josef K. en el libro y en el filme»: el héroe de Kafka, «despreciativo, niega el mundo que lo aplasta», mientras que el de Welles «al borde de volverse loco [mantiene] una actitud de rebeldía». En el filme, «todo se ordena en torno de la visión profética de Welles: la psicosis de un cataclismo nuclear», y también mantiene cierta ambigüedad: «¿Josef K. tiene un sueño penoso? ¿Está loco?». Luego afirma que «el Josef K. de la novela es el mismo Kafka, el del filme porta la profunda huella de Welles. Él se levanta, en nombre del cineasta, contra una sociedad americanizada donde el puritanismo, el racismo y el maccarthismo pueden prevalecer, donde el hombre es esclavo del maquinismo». En sus actualizaciones, «Welles deforma a Kafka [y, aunque] haya respetado la trama abstracta de la novela, no otorga la misma significación a los medios de supervivencia empleados [y], mientras que Kafka se determina a perder su proceso, Welles se niega y, como Don Quijote, lucha contra molinos de viento antes de confesarse vencido, [aunque] resistir sea un acto de locura» (24-25, 2º trimestre de 1962, págs. 120-131).

1.3. En las revistas especializadas inglesas

En la más reputada de las revistas inglesas, *Sight and Sound*, la crítica fue demoledora, calificando al filme como «aburrido». Antes de verlo, ya se suponía que no se parecería mucho a la novela, teniendo en cuenta la enorme diferencia temperamental y estilística existente entre ambos autores. «En la novela de Kafka, una oficina se reconoce como una oficina; lo que es surrealista es lo que acontece en ella, [mientras que] en el filme de Welles, a la oficina de K. se le han dado

las dimensiones de un gran hangar de aviación [...]. En *El proceso* no hay obra dramática, solo artificio técnico [y] al abandonar el tema [...], la *puesta en escena* carece de sentido [pero], creado el vacío, Shakespeare puede llenarlo, Kafka no», y a pesar de su dinamismo superficial este filme «no puede disfrazar su falta de sustancia». Y, por último, se retoma la escena final de la explosión: «Nunca antes había sido tan poco fotogénica la tan conocida nube con forma de hongo; nunca tan carente de sentido» (William S. Pechter, *Sight and Sound* 33/1, 1963, págs. 5-9).

1.4. En Estados Unidos

Acogida con gran frialdad, destaca la crítica del muy difundido *Newsweek* por su entusiasmo hacia lo que consideran «versión maravillosamente del todo fiel al tema y al espíritu de la novela, a su atmósfera de frustración», en un mundo que se comporta «tan inconscientemente, tan de locura como los sueños» de Kafka. Se considera a Perkins como «perfecto héroe de Kafka», y se aprueban los cambios en el orden de los incidentes, ya que así «los valores cinematográficos inherentes al libro se hacen aún más vívidos». Se termina comparando este filme con *Ciudadano Kane*, cuyo virtuosismo no se aprecia disminuido, sino que, por el contrario, «está mejor utilizado y más íntimamente enlazado a la sustancia de la obra» (sin firma, 25-2-1963).

1.5. En las revistas especializadas españolas

a) Para la revista *Film Ideal*, la mejor película estrenada en España en 1962 había sido *Sed de mal*. Debido a la veneración que profesaban hacia Welles, proclamaron 1962 como «el año de *El proceso*», editando su guion literario mientras aún se estaba filmando.³⁰⁷

307 En la publicación de la misma empresa, *Temas de Cine* 22-23 (mayo-agosto de 1962), en unión con el de *Sed de mal*. En el siguiente número editaron los guiones de *Ciudadano Kane* y de *Mr. Arkadin*.

A partir de las proyecciones parisinas, en el número de febrero de 1963 se avanzaba la crítica de Gonzalo Sebastián de Erice, para quien es «comparable a la mejor de las películas que llevo vistas [...] que puede suponer para el cine de los años 1963 y siguientes lo que significó el *Ciudadano Kane*». Luego se destaca su carácter divertido («¡Qué genial adaptación de Welles, recogiendo fielmente el sentido humorístico kafkiano!»), que aún «la más moderna de las tragedias del hombre con una comedia», donde se acompaña a un wellesiano superhombre en una historia «de validez universal» (*Film Ideal* 113, 1-2-1963, págs. 85-87).

Presentada en la Semana de Cine de Valladolid de 1963, a mediados de ese año se estrenó en un cine madrileño, con una violenta división de opiniones, llegando un sector del público a patearla. Considerándolo «el filme más discutido de la temporada y el más hermético», en junio escriben sobre él varios de sus redactores, entre los que entresacaremos las siguientes opiniones:

- Marcelo Arroita-Jáuregui. «Orson Welles se ha propuesto, y ha conseguido dar, a través del cine, esa imagen de horror que el mundo moderno produjo en Kafka, y para ello ha tenido que sacrificar a Kafka, al mundo kafkiano, en muchas ocasiones, completándolo a veces a la luz de experiencias posteriores, vulgarizándolo en otros momentos [...]. Y lo que en Kafka era puro simbolismo Welles lo transforma en auténtico realismo, con lo cual el horror alcanza cumbres dementiales. *El proceso* es, en primer lugar, cine de denuncia, [que muestra que] somos arrastrados por fuerzas irracionales frente a las que no hay defensa, porque somos a la vez verdugos y ajusticiados [...]. La forma cinematográfica que Welles utiliza [es] la del cine de terror [con sus] antecedentes concretos en Fritz Lang [...], abre caminos [...], cierta apariencia barroca en lo que no es más que riqueza expresiva [y] exige ver la película más de una vez».

- Julio Martínez. «¿Qué significa *El proceso*? ¿La pasión y muerte del hombre [...] a manos de la burocracia, la cobardía y la alienación colectiva? ¿O es una visualización del infierno en que se convierte la existencia humana cuando se niega [...] la existencia de Dios? Quizá nos encontramos ante una burla del mecanismo jurídico que entierra al hombre bajo legajos y reglas que es incapaz de conocer y comprender?». Halla en el filme «ambigüedad y contradicción», pero

siendo «el grito desgarrado el único medio de protesta del artista», opina que Welles «elige la anarquía como fuerza de choque y medio de defensa». En este producto barroco, «el complejo de culpabilidad metafísica que existía en el introvertido escritor [...] pasa a segundo término en el extrovertido cineasta, dejando paso al concepto de una rebelión impotente, [aunque] mantiene la película dos características de la novela: la sordidez y el absurdo».

J. A. Porto. «Todo lo que de requisitoria había en el libro de Kafka se resiente en el filme de esta óptica simplista [y] Welles, una vez más, se nos presenta barroco hasta la exacerbación, suntuoso, exuberante, frenético, casi demencial, provocativo, [resultando] un filme difícil para un público, el nuestro, tan precariamente preparado, [quedando] para goce de hermenéuticos. Y es para echarse a llorar» (*Film Ideal* 121, 1-6-1963, págs. 356-361).

En el siguiente número, a propósito de este filme, Juan Cobos y Miguel Rubio reflexionan sobre el estilo novelístico y el cinematográfico, tal como hemos citado en el capítulo 9.

b) Respecto a la otra gran revista española especializada en cine de la época, *Nuestro Cine* dedicó gran parte de su número de agosto a Orson Welles, con una larga crítica de la que entresacamos lo siguiente: «El punto de encuentro de Welles y Kafka: el absurdo [...], Welles es, ante todo y sobre todo, el culto a sí mismo. Shakespeare y Kafka son meros instrumentos en sus manos». Luego se plantean qué pudo «inducir a Welles –paralelo al checo en el exacto sentido geométrico y vital e ideológicamente antípoda– a incorporar a su obra *El proceso*. Welles tiene en común con Kafka simplemente una cierta conciencia de imposibilidad, [siendo así] que la angustia wellesiana es lógica, romántica, confusa ideológicamente». Al analizar el filme: «Una vez más, Orson Welles vuelve a entonar su melancólico canto megalómano. Y una vez más traiciona a un autor al adaptarlo [...]. *El proceso* es su filme más wellesiano [y] la consideramos su obra más redonda [y aunque] puede parecer que no existe en *El proceso* otro de los términos de la dialéctica de Welles: el poderoso-monstruo-inmoral; lo que ocurre es que tal personaje se halla multiplicado en diversos tipos: el comisario de policía, el abogado interpretado por Welles, el cura del final... [y] nunca se elogiará bastante la poderosa fuerza expresiva de Welles cuando trata de describir un ambiente [...].

Las imágenes de *El proceso* son las más grandiosas de toda la obra de Welles. Su fascinación es absoluta [...], es una película apasionante» (Jesús García de Dueñas / Carlos Pérez Álvaro, *Nuestro Cine* 20, agosto de 1963, págs. 4-8).

• Un año después, en su «Diccionario de directores de cine», se da un varapalo ideológico a Welles, a propósito de este filme que fue «realizado en Europa, a lo americano, con toda facilidad de medios económicos» (en lo cual se equivoca el crítico), pero que difiere de su filmografía anterior, donde se mostraba «la monstruosidad que es la moral de selva del capitalismo», mientras que aquí eligió «la ambigüedad más abstracta [y] la negación de un *análisis que sitúe*, que especifique, es siempre una dialéctica sospechosa». Se dictamina luego que «Welles puede ser clasificado como un intelectual burgués que, por lo menos, está implícitamente interesado en *disimular* ciertas cosas [y], de hecho, la rebeldía de Welles es de orden personal», aduciendo finalmente que en este filme «no establece tampoco diferencias entre los fines perseguidos por Hitler y los perseguidos por Stalin» (Julio C. Acerete, *Nuestro Cine* 32, agosto de 1964, págs. 8-10).

2. Valoración del filme

En el estreno:

Sobre un máximo de cuatro estrellas, las calificaciones medias de los críticos de reputadas revistas fueron las siguientes:

- *Cahiers du Cinéma*:³⁰⁸ 2,5
- *Sight and Sound*:³⁰⁹ 1,3
- *Film Ideal*:³¹⁰ 3,6.

En la selección de los mejores filmes de 1963:

308 Núm. 140 (febrero de 1963). Ese mes, cinco de sus críticos califican *Hatari!* (de H. Hawks) como obra maestra.

309 Vol. 33/1 (invierno de 1963-1964). En ese número, obtienen la calificación de obra maestra *An autumn afternoon* (Ozu), siete votos; *I fidanzati* (Olmi) y *Muriel* (Resnais), cinco votos; *Le feu follet* (Malle), dos votos, y con un voto *Les carabiniers* (Godard), *I basilisch* (Wertmüller), *Le mani sulla città* (Rosi) e *Il demonio* (Rondi).

310 Núm. 120 (15-5-1963). Es considerada la mejor de la quincena, siendo seguida por *Crónica familiar* (V. Zurlini), con tres calificaciones de «Obra maestra».

- *Cahiers du Cinéma*:³¹¹ se contabilizan 35 filmes, sin que aparezca *El proceso* entre ellos.

- *Nuestro Cine*:³¹² de diez listas confeccionadas por los redactores, en dos aparece en cuarto lugar y en tres, en quinto.

- *Film Ideal*:³¹³ de diez listas, en dos aparece en primer lugar, y de media queda en el segundo. En cuanto a la opinión de los lectores, del cómputo de las 1350 listas recibidas, obtuvo el primer puesto, siendo valorada como la mejor película del año.³¹⁴

3. Opiniones recientes en España

a) Luis Pérez Bastías, en su libro *Orson Welles, el absurdo del poder*,³¹⁵ respecto a este filme escribe: «Imágenes surrealistas como las del *Ángel Exterminador* de Buñuel son elocuentemente explícitas: se nos están resumiendo la experiencias de Welles y de Kafka con la sociedad, el mecanismo judicial, la religión, el sexo y varios temas más, conformando el filme un friso sobre el absurdo al que condena el mundo un poder arbitrario emanado de la condición humana». «Expresar complejos kafkianos y evocar las injustas persecuciones que él y su obra han recibido y trascenderlas a una perspectiva planetaria, donde se elige al azar un chivo expiatorio de los males de todos [similar a la cultura azteca]». «K. es un rebelde que no acepta la cobardía de Block [...], el sentido de esta espera es una forma de cobardía, cobardía ante un poder corrupto que Welles denuncia a través de Kafka [...], los acusados no se solidarizan [...], todos alber-

³¹¹ Núm. 153 (marzo de 1964).

³¹² Núm. 25 (diciembre de 1963).

³¹³ Núm. 137 (1-2-1964).

³¹⁴ Núm. 140 (15-3-1964). La mayoría de los votantes contaban 20-25 años, y por procedencia el 41,6 por ciento era de Madrid y el 24,2 por ciento, de Barcelona. Le siguieron en preferencias *Dos semanas en otra ciudad* (Minnelli), *Desayuno con diamantes* (Edwards), *West Side Story* (Wise/Robbins), *El año pasado en Marienbad* (Resnais), *Los pájaros* (Hitchcock), *El eclipse* (Antonioni), *Tempestad sobre Washington* (Preminger), *Fresas salvajes* (Bergman) y *Días de vino y rosas* (Edwards); dura competencia, pues.

³¹⁵ Barcelona, Royal Books, 1994.

gan el secreto anhelo de ser algún día jueces, con lo que otorgan a estos autoridad, incluso cuando los convierten en víctimas de una demoníaca burocracia judicial [...]. ¿Moral del juez? Hedonista, que sirve a su apetito de placer y poder» (págs. 81-83).

b) El *Nickel Odeon* del otoño de 1999 (núm. 16), íntegramente dedicado a Welles. En su artículo «El tema del poder en Orson Welles», Miguel Rubio considera que en su estreno *El proceso* fue «mal entendida y juzgada desde una óptica demasiado intelectualista y en ocasiones excesivamente académica [a partir de muchos malentendidos creados en torno a Kafka]. Hoy, sin embargo, es la película que muchos de los seguidores de su autor prefieren, y sigue conquistando adeptos». Más adelante explica que una de las razones por las que considera «*El proceso* como su obra más lograda, su gran legado cinematográfico, es por su conjunción de imágenes surreales y las importantes puntuaciones del texto, tanto en los comentarios, como en las parábolas y los proverbios y en los diálogos. Aquí la fascinación de la imagen alcanza densidades enormes, pero la seducción de la palabra interviene con la fuerza que tiene en la novela de Kafka. Ambas nos envuelven en un universo del que no se puede escapar y que no nos remite a los símbolos, sino a las puras presencias que son todas las escenas».

Tras acudir a la explicación que da el propio Welles que «su versión de *El proceso* partía de la experiencia del horror nazi», apunta que «el personaje de K. [...] se verá envuelto en una aventura que pertenece a un futuro incierto [y] el mismo terror, el mismo pesimismo se encuentra en Welles que en Kafka». Dado que los grandes personajes wellesianos «se mantienen entre una época que tiende a desaparecer y otra que nace, [...] hasta qué punto el escepticismo está en su visión del mundo es algo a estudiar [aunque resulta evidente que] sus personajes menos queridos están rebosantes de cinismo [y] *El proceso* es toda una galería de personajes cínicos, incluido K.». Pesimismo del Welles moralista, en esencia.

Respecto al tema del poder, Rubio considera que en este filme es abstracto, ya que «es la estructura misma que lo envuelve todo, [y] en un mundo cuyas estructuras de poder y sometimiento están basadas precisamente en el hecho de la culpabilidad generalizada, ¿por qué alguien va a ser inocente?». Pero Welles individualiza al personaje:

«¿Por qué él? Acaso porque [...] sigue creyendo en la justicia». Finalmente, ofrece su interpretación de K. como «una imagen invertida de la figura de Jesucristo [...], el hijo de un dios gnóstico que ha hecho el mundo en que vivimos, y especialmente la sociedad que nos moldea a su imagen y semejanza» (págs. 220-234).

• En este mismo número de la revista, se procede a una votación sobre los filmes de Orson Welles, y se obtiene el siguiente orden de preferencias:

Ciudadano Kane	82	Fake	8
Sed de mal	76	Otelo	7
El cuarto mandamiento	43	Una historia inmortal	6
Campanadas a medianoche	43	El extraño	3
La dama de Shanghái	15	Mr. Arkadin	2
El proceso	13	Macbeth	2

c) Hace poco, Santos Zunzunegui publicó un recorrido por la filmografía de Welles.³¹⁶ Sobre *El proceso*, opina que, en su puesta en forma, «los diferentes espacios que componen el laberinto judicial en el que Josef K. deambula se suceden sin la menor solución de continuidad, en un único desarrollo de un territorio en el que no hay dentro ni fuera, ni arriba ni abajo. Se trata de un auténtico rizoma [...]. No hay mejor manera de expresar, con la gestión de un espacio fílmico, que se convierte en un espacio conceptual, que no hay salida para el protagonista». Así, Welles reconvierte «la peripecia temporal del K. kafkiano en otra odisea espacial, haciendo buena la idea de que en el paso de un medio de expresión a otro todo se juega en la capacidad para encontrar equivalencias de transformación que permitan trasponer de manera adecuada los elementos del estilo que se trata de reconstruir», apreciándose a lo largo del filme el dramático uso de la banda sonora (ruidos, chirridos, etcétera).

³¹⁶ Santos Zunzunegui (2005): *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, págs. 240-251. La última frase, del prólogo (pág. 13).

Finalmente, Zunzunegui reconoce la influencia que a nuestra generación aportó «el vendaval de imágenes de este filme», el primero de Welles que pudimos ver «allá por la primera mitad de los no tan felices años 60» en la penumbra de una ya desaparecida sala, y nos descubrió «la posibilidad de que el cine podía ser un arte»: «Creo que aquel joven nunca se repuso del todo de esta impresión». Palabras que comparto plenamente. Cuando se estrenó en Vigo, asombrado la vi dos veces el primer día, y volví el siguiente para otro visionado íntegro. Siendo adolescente, despertó mi interés por la creación de imágenes.



Aterradora sucesión del trastero donde azotaban *por ladrones* a los vigilantes que detuvieron a K.

12. Interpretaciones del filme

1. Lecturas significativas

A las interpretaciones ya reseñadas, vamos a añadir las de varios destacados comentaristas, y luego una lectura y un análisis personales.

François Truffaut: «Lo confieso, no soy un admirador de *El proceso*, que Orson Welles ha rodado por encargo como muchos otros de sus filmes, pero quizá con un respeto paralizante, puesto que esta vez se trataba no de magnificar un *thriller*, sino de una obra maestra de la literatura mundial [...]. Welles, que se encuentra tan a gusto para filmar el poderío, el orgullo, la dominación, quizá no se encuentra pertrechado para mostrar sus contrarios: la debilidad, la humildad, la sumisión; [por eso] el héroe de Kafka, interpretado por Anthony Perkins, apenas nos emociona y permanece lejano de nosotros [y] he llegado a pensar que el filme habría sido kafkiano y emotivo si todo el *casting* hubiera estado compuesto por actores judíos de Europa central. Pero el punto fuerte de *El proceso* sigue siendo aquí el montaje».³¹⁷

Otra línea de reflexión versa sobre la vertiente *mágica* de Welles, que lo inclinaba hacia la creación de ilusiones. Para el gran historiador del cine G. Sadoul, «podría ser que, en esta obra envolvente, las atmósferas y los decorados posean más presencia aún que los personajes. Quien dice ser el descendiente directo de Méliès y de Griffith a veces se aproxima, en ese viaje a los infiernos modernos, al autor del *Viaje a la luna*».³¹⁸

³¹⁷ Orson Welles, *Cahiers du Cinéma*, op. cit., pág. 27.

³¹⁸ G. Sadoul, *Dictionnaire des films*, op. cit., pág. 271. El mago Méliès incorporó el cine a las barracas de feria, potenciando lo fantástico. Y Welles era un avezado practicante de trucos de magia.

Conectada por algunos con el universo cervantino plasmado en *Don Quijote*, antihéroe que por entonces obsesionaba a Welles, para Heylin «permanece como su más radical al mismo tiempo que implacable filme».³¹⁹

Entre las más sugerentes lecturas se hallan las que ofrece Peter Cowie en su magnífico estudio sobre la filmografía de Welles hasta 1973:³²⁰ «*El proceso* es una creación wellesiana tan rica y compleja, que solo un detallado análisis puede comenzar a hacerle justicia. De entrada debería recalcarse que Welles ha adaptado la novela bastante libremente, mientras que al mismo tiempo se ha adherido a los puntos de vista básicos y las situaciones de Kafka [consiguiendo a través de medios cinemáticos ofrecer] la terrorífica visión del mundo moderno que marca cada página del libro original». «Escribir el guion le llevó unas seis semanas [y] en su mayor parte fue rodado en Zagreb», con el golpe genial de utilizar la desafectada estación de Orsay, que configura «un decorado simbólico para el filme que es el equivalente a los pasadizos laberínticos y los tenebrosos edificios de Praga [...]. Una clara implicación tanto del libro como del filme es que K. se hace consciente de su culpa por sugestión [...]. El final de Welles es radicalmente diferente al de Kafka, [que] implica un derrotismo que Welles no puede aceptar [...]. Aire de inevitabilidad [de este] filme expresionista [...], la llave de su estilo yace en la banda subjetiva y la *dolly*, repetidas en interminables permutaciones [que muestran a Perkins] pareciéndose al mismo Kafka [...]. La sociedad humana es tan compleja como Kafka mantenía, y la inestabilidad de la mente humana para comprender dicha complejidad es la trágica moraleja de la novela y de este extraordinario, alucinatorio filme».

Este investigador también destaca el magistral uso del montaje, como en el paseo de K. con su prima, donde se pasa de escenarios en París a otros en Roma, Milán y Zagreb.

Y en cuanto a las ideas-fuerza planteadas por Cowie:

- K. vive en una sociedad burocrática.

319 Clinton Heylin (2005): *Despite the system. O. Welles vs. Hollywood studios*, Edimburgh, Canongate, pág. 338.

320 P. Cowie, *The cinema of Orson Welles*, op. cit., págs. 155-177.

- Las inmensas habitaciones del abogado están iluminadas por cientos de velas como significando la eterna vigilancia de la Ley.
- El abogado Hastler representa a Lucifer, es la encarnación del mal.
- Cuando descubre a Block, K. ha previsto su destino: Block también podría ser una prefiguración de K. 20 años después.
- Se puede argumentar que todo el filme se ve a través de los ojos de K.
- Persistente corriente subterránea de celos que corre a través del libro y todavía más fuerte dentro del filme. Parece que todos son totalmente posesivos.
- K. muere porque rechaza a su abogado; Block sobrevive porque consiente con la situación, y contrata secretamente a otros cinco abogados; al rechazar al abogado, «K. no puede seguir siendo identificado con el hombre del prólogo».
- La alegoría de la *diosa de la caza*: «Todo el mundo en el filme está dividido entre cazadores y presas».
- Persecución de las niñas causan desorientación de K., como le sucede a O'Hara en la «casa de la locura» al final de *La dama de Shanghái*, y las sombras del túnel se parecen a la caza final en las alcantarillas de Viena en *El tercer hombre*; K. ya no sabe adónde se dirige; está capturado en la red de la Ley; en gran parte de *La dama de Shanhgái*, como en *El proceso*, todos y, sin embargo, nadie parecen culpables.
- En las dos respuestas al cura reside la llave al *proceso*: «soy responsable»; «no soy su hijo».

Contrapuesta postura es la de su ferozmente enemistoso biógrafo Higham: «Welles vio el libro desde puntos de vista muy personales. A su juicio, el villano era la burocracia que amenazaba al protagonista K. Una vez más, una obra de la literatura se convirtió en plataforma de su preocupación liberal. Intentaría hacer con el filme un sueño, una pesadilla similar a sus propios sueños de un mundo vasto, gris y sin rostro, en el que él era la víctima fugitiva, aterrada; un símbolo, como jamás lo hubo, de su propia carrera. Cambió el final por una visión apocalíptica del futuro [...]. Le fascinaba el concepto visionario de Kafka, nada prometedor y rígido, aunque tuviera un estilo contrario al suyo. Era capaz de soportarlo todo menos la austeridad, tanto artísticamente como en su vida privada; su infortunio era no albergar un

sentimiento esencial por el ahorro y la mortificación de los sentidos». Más adelante, negativamente añade que «pese a su gran ambición, el filme fracasó. Era uno de esos raros filmes que no solo reflejan la muerte, sino que ellos mismos están muertos. Es una obra apagada, insípida y poco interesante en todos los aspectos, y su monotonía va filtrándose a la audiencia. Además, con la inmensa amplitud de enfoque resulta ser la antítesis estilística de la gran creación de Kafka [y] fue el filme de menos éxito de los que dirigió».³²¹

De otras críticas negativas, es muy dura la que considera el filme «un drama de muecas, no un drama humano [donde] el protagonista del filme es una entidad abstracta, un verdadero autómatas indiscifrable como una palabra etrusca»; recargando «los defectos de la novela» al insistir en sus burdas metáforas (como la lavandera en la antesala del aula de la justicia).³²² Bien es verdad que estos críticos tampoco aceptan que «Kafka tuviese una vasta cultura jurídica», a pesar de lo que informa Brod y atestiguan sus escritos.

Para otra opinión crítica más fundada, Welles a veces cae en manierismo o exceso de virtuosismo técnico, aunque una constante visual en su cine, desde el inicio con *Kane*, es el provecho que obtiene de lo que Bazin denominaba «el tablero de ajedrez dramático de la profundidad de campo».

Y respecto a su uso en *El proceso*, para Deleuze, «el logro de Welles en función de Kafka es haber sabido mostrar regiones espacialmente distantes y cronológicamente distintas, comunicando entre ellas, en la profundidad de un tiempo ilimitado que las volvían contiguas: para eso sirve la profundidad de campo, los habitáculos más alejados se conectan directamente al fondo. Pero ¿cuál es ese fondo común? [...] ¿Cuál es esta justicia suprema, de la que todas las regiones no son más que auxiliares?».³²³

321 Ch. Higham, *Orson Welles...*, op. cit., págs. 290 y 295.

322 Mario y Stelio Cró (1963): *El proceso a Kafka y a Welles*, Buenos Aires, Cultura Moderna, págs. 11 y 31.

323 Gilles Deleuze (1989): *L'Image-Temps*, París, Minuit, pág. 150. Y, en otro estudio a medias con Guattari, sostenían respecto a la novela que «es el enunciado, es la enunciación los que hacen la ley», que se va construyendo justo cuando se manifiesta, ya que es puramente inmanente, como el deseo amoroso. En G. Deleuze y F. Guattari (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, pág. 82.

2. Opiniones de Welles

El que parece muy adecuado y autorizado complemento al abanico de diferentes lecturas inducidas por el hipertexto fílmico que se está analizando es la del propio autor, su guionista-director-actor-montador, que por fortuna se manifiesta a través de numerosas declaraciones publicadas, y que en muchos aspectos rebaten las de los especialistas.

Entrevistado por *Cahiers du Cinéma* en 1958, mucho antes de rodar *El proceso*, Welles asegura: «Ahora me intereso más en los abusos de la policía y del Estado que en los del dinero, porque hoy día el Estado es más poderoso que el dinero».³²⁴

En la BBC, al estrenarse Welles lo consideró «obra de vanguardia [y] cine experimental».³²⁵

Entrevistado por la revista *Réalités*, Welles dijo: «En mi opinión, para Kafka, Josef K. era culpable. Para mí, también [...] es culpable porque es parte de la condición humana».³²⁶

Preguntado en 1964, por Juan Cobos, Miguel Rubio y J. A. Pruneda, Welles responde: El Sr. K. de Perkins parece «una especie de Prometeo [y] es también un pequeño burócrata. Lo considero culpable [porque] pertenece a una sociedad culpable, colabora con ella. De todos modos, no soy un analista de Kafka». ¿Debería luchar Josef K.? «No lo hace, quizá debería hacerlo, pero yo no tomo partido en mi filme. K. colabora todo el tiempo. En el libro de Kafka, también. Por mi parte, solo le permito desafiar a sus verdugos, al final, [aunque también] lo he hecho más activo, desde el punto de vista dramático». ¿Era un proyecto antiguo? «Yo había dicho una vez que se podría sacar un buen filme de la novela, pero sin pensar en mí [cuando me propusieron la lista de la que lo elegí, y] puesto que no podía filmar una historia escrita por mí mismo, elegí a Kafka [y ha resultado ser] el mejor filme que jamás hice [...]. Jamás me he sentido más feliz que cuando he hecho este filme, [aunque] había proyectado un filme totalmente distinto, [fundado en] decorados que desaparecían gradualmente. El número de elementos

324 A Gérard Gozlan, *Positif* 50-51-52 (marzo de 1963), pág. 100.

325 C. Heylin, *Despite the system...*, op. cit., págs. 338-339.

326 Entrevista hecha por Jean Clay, *Réalités* 201 (1962).

realistas debía disminuir cada vez más, y el público irse dando cuenta, hasta que el escenario se hubiera reducido al espacio libre, como si todo se hubiera disuelto». Sobre si se consideraba un *moralista*, Welles respondió: «Sí, pero contra la moral [...]. Creo que jamás he hecho un filme sin tener un sólido punto de vista ético sobre su historia». Sobre el *problema de América*: «Somos muy pocos de nuestra generación que no hemos traicionado nuestra postura [...]. Lo que es malo en la izquierda americana es que ha traicionado para salvar sus piscinas [y] la izquierda no fue destruida por McCarthy: se desmanteló ella misma, cediendo el paso a una nueva generación de nihilistas». ³²⁷ A la pregunta de si le gustaba rodar, su respuesta de Welles fue: «Mucho más que cualquier otra cosa. No hay nada que se pueda comparar al cine. El cine pertenece a nuestro tiempo, es la cosa que hay que hacer. Rodando *El proceso* he pasado días maravillosos, era una diversión, una felicidad, ¡no pueden imaginar lo que sentía!», ³²⁸ «El operador de cámara que hizo *El proceso* conmigo es sensacional»; pero lo que no hay en Europa «es gente capaz de manejar bien la grúa». ³²⁹

A Bill Krohn, en 1982, le reconoció su fastidio cuando se dijo que *El proceso* era una «antología de las concepciones wellesianas de la imagen». ³³⁰

Una gran información sobre sus ideas se encuentra en el libro que recoge sus diversas y largas conversaciones entre 1968 y 1975 con Peter Bogdanovich:

- Respecto a si le gustaba la novela de Kafka *El proceso*, respondió: «Me gusta mucho Kafka».
- Al preguntarle si K. muere por rechazar al abogado: «Rechaza la derrota. Así es como muere, [pero] no sabemos por qué lo ejecutan. Es un asesinato, pero también es una ejecución y tiene la cualidad de ambas cosas, y así ocurre también en Kafka, pero no su desafío al final. Eso es mío. En el libro, al final, K. está en el suelo y ellos lo matan. Pero no creo que Kafka lo hubiera escrito así después de la

327 Reproducida en *Orson Welles, Cahiers du Cinéma, op. cit.*, págs. 36-42.

328 Entrevista por J. Cobos, J. A. Pruneda y M. Rubio, hecha el 6-5-1964.

329 Primera entrevista de 1964, reproducida en *Orson Welles, Cahiers du Cinéma, op. cit.*, pág. 46.

330 *Ibid.*, pág. 66.

muerte de seis millones de judíos [...] si concibes, como hago yo, que K. es judío [...]. No creo que mi solución fuese muy buena. Pero fue la única que encontré para poner fin al filme».

- Respecto a la explosión final, dice: «No es la bomba atómica. Esa es la forma que adquieren las nubes después de una explosión [...], realmente no pretendí insinuar una gran explosión atómica. Fue una verdadera equivocación [tenía que ser] la suma de todas las bombas –incluso de la bomba atómica–, de todas las explosiones y de toda la destrucción».

- En cuanto a si el filme está contado desde la perspectiva de K.: «No, no es el punto de vista de K. pero yo hice un esfuerzo durante el filme, en muchas ocasiones, para llevar al espectador a su punto de vista, usar la primera persona, por ejemplo, [y] muchas veces el espectador ve las cosas a través de sus ojos en el sentido visual de la palabra».

- Luego tratan sobre diversos aspectos técnicos: el inicio con largas tomas y los posteriores cortes cada vez más rápidos, que «fue algo planificado [...]. Los cortes hacen muchas cosas además de influir en el ritmo [...]. Se trata casi de una diferente dimensión. Se comienza a relatar la historia de manera enteramente distinta»; que dobló nueve de las voces, e incluso dijo «diez frases del diálogo de Perkins [y él mismo] fue incapaz de descubrirlas»; que usó luz reflejada, «ya lo hice por primera vez en *Ciudadano Kane*, [y] en *El proceso* hay largas secuencias filmadas con esa luz [...]; es luz reflejada casi en su totalidad. Ahora, como era de esperar, eso se ha puesto de moda, en especial para la fotografía en color».

- Una larga charla se entabla sobre la *simbología*, que Welles odia: «Es el carácter del tema que hace, posiblemente, que creas que debes buscar símbolos. Huele y tiene el aspecto de una especie de mundo de ensueños centroeuropeo que debería estar cargado de símbolos [...]. Pero no hay en ella un solo símbolo [y de lo que se trata es de] un sueño, una peculiar pesadilla inspirada por Kafka. Es surrealista si así lo quieres, pero los buenos surrealistas no son simbolistas». Respecto al significado de las velas en casa del abogado, Welles señala: «Simplemente empecé a encenderlas y al poco tiempo no sabía cómo detenerme [y en contra de buscarle significado a todo] solo significaba lo que se veía [...]. Hice el filme para un público no intelectual y me olvidé de que desde el momento en que aparecía la palabra *Kafka* se

sentían impresionados [pero solo] ¡se trata de un sueño! [que no es específico, y] su propia falta de forma es la que motiva el terror de esta historia. Se supone que debe proyectar una sensación de angustia informe, y la angustia es esa especie de sueño que hace que nos despertemos sudando y gimiendo. Eso es lo que se esperaba que hiciera y nada más». También se aprecia en el filme un tema de celos: «Son todas esas cosas las que nos hacen sentir angustia» (págs. 300-309).

- Insiste Bogdanovich en que los espectadores que van a ver a Kafka, en versión Welles, llevan la idea preconcebida de que van a ver un filme cargado de símbolos, pero Welles no cree que Kafka estuviera interesado en los símbolos: «De todos modos es mi propio filme y no una ilustración a la obra de Kafka, aunque sea fiel a lo que yo creo que es el espíritu de Kafka, es decir, un espíritu lleno de obsesiones, de angustia y de toda clase de sentimientos [...] demasiado nobles para ser reducidos a un cursi simbolismo al estilo de la UFA» (pág. 311).

- Entrando en el crucial tema de la culpa, se pregunta a Welles si intentaba establecer alguna asociación de culpabilidad con la tortura ejercida por los nazis en los campos de concentración, y respondió: «En todos los campos de concentración, no solo en los campos nazis. Eso no figura en absoluto en el libro. Creo que la mayor debilidad del filme es su intento de universalidad. Quizá a cierto nivel, un filme siempre pierde al ser universalizado deliberadamente, [pero] nunca dejé de pensar que nos hallábamos en Checoslovaquia, [ya que] no se puede hacer un filme que no se sitúe en alguna parte, pues nunca sería bueno. Son centroeuropeos los que se ven en las calles y por todas partes, [incluso] Zagreb tiene calles viejas que se parecen a Praga».

- ¿Por qué no se especifica la culpabilidad del protagonista?: «Quizá es inocente. Todo es absolutamente ambiguo. Y, en cierto modo, él es también el público. Lo que hizo posible que yo hiciera el filme es que a lo largo de toda mi vida se repiten en mí las pesadillas de culpabilidad: estoy en la cárcel y no sé por qué... Voy a ser juzgado e ignoro el motivo. Es algo muy personal, típico en mí³³¹ [...]. Es el filme más autobiográfico que jamás hice; el único que verdaderamente está cerca de mí [y] está

331 Al comentar Bogdanovich que ha tenido sueños en los que pensó haber asesinado a alguien, replica Welles: «Todos los tenemos. Yo tengo ese sueño de modo recurrente desde que cumplí los 12 años... Que he matado a alguien y lo he

mucho más cerca de mis propios sentimientos que cualquier otro filme de los hechos por mí [y] lo que quiero es que mi filme sea una experiencia de algún tipo para el espectador [...], una experiencia real y no una demostración de la habilidad del director, [aunque resulte ser] una experiencia muy desagradable [donde] no está previsto que se disfrute salvo en unos pocos momentos [y] el espectador pasará un rato desagradable [...]. Hago filmes que quiero que la gente vea y no le gusten. Esa es la paradoja en el corazón de toda mi obra [y este filme] está lleno de pasión, de material humano. No trato fríamente de asustar a nadie. Pero, desde luego, el ambiente es gélido. Una horrible atmósfera malsana y húmeda. Y el erotismo es sucio y mórbido» (págs. 308-312).

- «¿Será K. culpable desde el momento de nacer?»: «No, pues fue concebido por Kafka, y Kafka es judío. La idea de que somos culpables desde el instante mismo en que venimos al mundo es un concepto cristiano».

- Al pedirle Bogdanovich su opinión sobre K., Welles manifestó: «El punto importante no es que sea culpable o inocente. Lo que se cuestiona en la historia es una actitud frente a la culpabilidad y a la inocencia. Porque, ¿qué es la culpa? ¿Culpa de qué? Kafka adopta esa actitud de una forma y yo lo hago desde un ángulo ligeramente distinto. Sin embargo, creo que lo que es esencialmente cierto, tanto en el libro como en el filme, lo que verdaderamente cuenta es la actitud, no el hecho, [y] carece de importancia que sea culpable o no, [ya que en el fondo] se trata de un estudio de las varias actitudes cambiantes frente a la culpa y de la forma como se utilizan».

- «¿Y no estás de parte de K.?». «Sí, pero simpatizar con él no es lo mismo que estar con él. Y él es muy duro en el libro: es un ejecutivo de banca, joven, con porvenir y un hombre que busca su propio provecho».

- Finaliza Bogdanovich felicitando a Welles por conseguir en este filme lo que intentaba hacer, un sueño horrible. «Sí, algo relacionado con la experiencia de los sueños, [ya que] lo que trataba de conseguir es la parte mágica del soñar. Porque los sueños tienen mucho que ver con la magia, y yo creo en la magia como la fuente principal de la poesía [...]. Es lo que justifica las velas... algo mágico. No tiene

enterrado debajo del entarimado del suelo. Me despertaba preguntándome dónde lo había hecho» (pág. 311).

nada que ver con la culpabilidad o la inocencia en el despacho de un abogado [y no hay que] buscar en el filme algo distinto de lo que yo he intentado hacer» (págs. 313-314).

En un coloquio con profesores y estudiantes de cine de la Universidad del Sur de California en 1981,³³² Welles reconoce haber sido fiel a su lectura del libro, en la que percibe que «la monstruosa burocracia era el malvado», destacando su «clarividente visión del futuro [y] su contexto racial y cultural, bajo la ocupación del imperio austro-húngaro, [así como] la curiosa combinación de sendos inimaginables futuro estéril y polvoriento acumulación de las condiciones que los burócratas erigieron en orden de perpetuar sus monstruosas vidas». Lo que no pudo admitir del libro fue la derrota de K., después del Holocausto: «No soy judío, pero todos lo somos después de Holocausto; y no podía presentarlo sometido a la muerte, con un masoquismo que apesta al gueto de Praga, y por eso lo presento desafiante». Pero también es un trepador social «y de ahí su estado real de neurosis, porque está aterrorizado al mismo tiempo que ansioso por conquistar». «[El trabajo de Perkins] fue soberbio, y actuó como se lo indiqué; si no tuvo buenas críticas, la culpa es mía». Respecto a su personaje del abogado y la voz inicial, «son el diablo corruptor». Volviendo a K., «tuvo la fatalidad de nacer en ese mundo de horror», y considera «que no está en conflicto con la sociedad. Es básicamente un conformista, pero la sociedad lo está matando, está en conflicto con él». Preguntado si era un personaje autobiográfico para él, respondió: «No, yo con quien estoy en conflicto es con el gobierno irregular».

3. Lectura personal

Son tan numerosos y expresivos los textos y los documentos recogidos, con tal riqueza de lecturas, que resulta bastante complicado aportar novedades. Quizá emprendiendo una comparativa lectura

³³² Filmado el 14-11-1981 para elaborar un *Filming The Process* en la línea del que hizo con *Otelo*, pero no lo continuaría. La grabación, de 77 minutos, fue difundida en 2001 por Oja Kodar y la Filmoteca de Múnich.

biográfico-antropológica que acompañe nuestro análisis audiovisual se obtenga algún resultado positivo.

Acudamos antes de empezar al magisterio del primer analista reconocido, Serguéi M. Eisenstein, cuando en 1934 opinaba que los cineastas «acudimos a menudo a la herencia literaria, a la cultura del lenguaje y de la imagen de épocas pasadas. A menudo y en gran medida ello condiciona estilísticamente nuestras obras».³³³

a) Aplicando un análisis comparativo a las *biografías* de los autores de ambos textos, encontramos las siguientes relaciones:

a.1) Físico-corporales:

Kafka estaba preocupado y avergonzado por su extrema delgadez: «Soy la persona más flaca que conozco».³³⁴ «Hace unos años yo solía pasear frecuentemente por el Moldava, en canoa, remaba aguas arriba y luego me dejaba llevar por la corriente, acostado, bajo el puente. Considerando mi delgadez, debe de haber sido un espectáculo bastante cómico para los que estaban en el puente [como un empleado de su oficina que sintetizó así su impresión:] le había parecido una escena previa al Juicio Final: el momento en que ya levantaban las tapas de los féretros, pero los muertos seguían acostados e inmóviles».³³⁵

Por su parte, Welles estaba acomplexado por su gordura, como evidencian sus biógrafos.

a.2) Perfeccionismo:

Como ejemplo del rigor que Kafka aplicaba sobre sus textos antes de darlos por válidos, el de su novela *América*: de unas 600 páginas escritas, solo consideraba aprovechables 56.³³⁶

Welles dijo respecto a la sala de montaje: «Aquí es donde de verdad se hacen los filmes».³³⁷ Nunca los consideraba totalmente terminados de montar. Su «perpetua insatisfacción» es resaltada por quien fuera su secretario durante años, Andrey Stanton, a quien decía

333 «¡Eh! De la pureza del lenguaje cinematográfico», reproducida en *Cahiers du Cinéma* 210 (marzo de 1969), pág. 11.

334 *Diario*, I-II-1912.

335 Carta a Milena en 1920. Franz Kafka (1987): *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza, pág. 20.

336 Carta a Felice, 9-3-1913.

337 J. Cobos, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 119.

que «siempre hay un modo mejor» de montar,³³⁸ mientras que para el montador Maurizio Lucadi su «obsesivo perfeccionismo» podía llevarle a repetir un montaje anterior.³³⁹

a.3) Posición política:

Kafka se declaró socialista, frecuentando los círculos anarquistas. Su única vinculación con el poder sucedió en 1913, cuando fue ascendido a vicesecretario de la empresa de seguros para la que trabajaba. Sus tres hermanas, dos cuñados, un sobrino y una sobrina, y la ex novia Milena, murieron en los campos de exterminio nazis. ¿Qué le hubiera ocurrido de haber vivido más de 55 años?

«*Je suis gauchiste*» («soy izquierdista»), declara Welles en 1982 a Antenne 2-Fr. De hecho, fue un activista liberal-demócrata y antifascista. Su esposa Paola estuvo en un campo de internamiento nazi. Welles estuvo a punto de emprender una carrera política con los reformistas del Partido Demócrata, pero no se atrevió a presentarse como candidato. El FBI lo estuvo espionando al considerarlo peligroso para el sistema. Acusado de comunista, replicó: «Ninguno de mis filmes ha sido proyectado en Rusia: ¡ni un solo filme! En las escuelas de cine, sí; pero para el público, es demasiado peligroso: “himnos al capitalismo decadente”».³⁴⁰

a.4) Posición vital:

Kafka reconocía sentir las «delicias de ser un desclasado»:³⁴¹ «Amo al individuo, a la comunidad no tanto; soy asocial hasta la locura».³⁴² Admitió que «Me sobran razones para ser feliz [...] hasta la fecha, he conseguido todo lo que me he propuesto».³⁴³

Welles, en la entrevista televisiva anteriormente citada también dijo: «Creo en la amistad entre hombre y mujer, y rechazo, pienso que más que nada, las viejas formas de un mundo dominado por hombres». A Bogdanovich le confesó ser «un verdadero marginal dentro

338 C. Heylin, *Despite the system*, op. cit., pág. 334.

339 Declaraciones recogidas por Ch. Higham, *Orson Welles...*, op. cit., pág. 298.

340 Entrevista en 1982 por Alain Bergala y Jean Narboni, reproducida en *Orson Welles*, *Cahiers du Cinéma*, op. cit., pág. 78.

341 Carta a Felice, en E. Canetti, *El otro proceso de Kafka*, op. cit., pág. 185.

342 Carta a Grete Bloch, *Cartas*, 1-7-1914.

343 En otra carta a Grete Bloch, 8-5-1914.

de la *intelligentsia*». ³⁴⁴ Para quien fuera su más cercano colaborador en la primera etapa teatral y radiofónica, John Houseman, «Orson es un prodigio, pero un caprichoso trabajando. Él vive y siempre ha vivido como le ha apetecido, [con un] don especial para lo mágico». ³⁴⁵

A muy desigual nivel:

a.5) Histrionismo:

Kafka reconocía poseer dotes histriónicas, que por timidez no se atrevía a expresar fuera de su círculo más íntimo.

Welles consiguió memorables actuaciones en teatro, radio y cine.

a.6) España:

Kafka simpatizaba con su tío de Madrid, que trabajaba en el ferrocarril. Al terminar los estudios, «proyecta seguir cursos de español en España». ³⁴⁶

Welles fue casi hijo adoptivo, residió varios años en Madrid y era tal su amor hacia España que su familia eligió la malagueña Ronda para su descanso final.

Pasemos ahora a compararlos en relación al quizá más relevante aspecto semántico de la historia que se cuenta en *El proceso*: la angustia, recordando lo que André Gide anotó en su diario: «La angustia que respira este libro es por momentos intolerable, puesto que cómo no decirse sin cesar: este ser perseguido soy yo». ³⁴⁷

a.7) Sobre la angustia, Kafka escribe a Milena: «No conozco sus leyes internas, solo reconozco su mano en mi garganta, lo que es en realidad lo más terrible de todo lo que he conocido o conoceré jamás. Tal vez lo que ocurre es que ambos estamos casados, tú en Viena, yo con la angustia de Praga, y que ambos nos torturamos inútilmente por liberarnos de nuestro matrimonio». ³⁴⁸ Se le podría considerar como *el embrujado de Praga*, dada la fascinación casi hipnótica que le producía esta mágica ciudad: «Praga no te deja escapar de su do-

344 P. Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, op. cit., pág. 263.

345 Entrevista por Penelope Houston, *Sight and Sound* (otoño de 1962).

346 Según K. Wagenbach, *La juventud de Franz Kafka*, op. cit., pág. 147.

347 *Journal (1939-1949) et souvenirs*, París, Gallimard, 1954, pág. 51.

348 En julio de 1920. *Cartas a Milena*, pág. 80.

minio, tiene garras, y quien deseara liberarse de este pueblo tendría que prenderle fuego».³⁴⁹

Cuando, en 1964, dicen a Welles que de su tan viva puesta en escena de *El proceso* se desprende una angustia que refleja tan bien la de la vida moderna, el cineasta replica: «Creo que eso corresponde a mi visión del mundo, ella refleja una especie de vértigo, incertidumbre, falta de estabilidad, esa mezcla de movimiento y de tensión que es nuestro universo. Y el cine debe expresarlo».³⁵⁰ Comentando lo que Welles llamaba la contradicción entre su personalidad y sus convicciones, Ishaghpour piensa que «no se puede hablar de reflexividad de manera unívoca, ni evocar simplemente el *distanciamiento*. En Welles se da una verdadera separación entre el yo y el no-yo, entre la apariencia y la verdad, entre la forma y el contenido, entre el sujeto empírico y el sujeto trascendental, entre la sensibilidad y la inteligencia, entre el lugar del autor (la cámara) y la imagen del actor. De ahí la violencia, el impulso vertiginoso y la claustrofobia, la angustia y la tensión de sus filmes, su estructura laberíntica como forma narrativa y como espacio emocional».³⁵¹ De acuerdo con Chion, «su cine está lleno de impotentes (lisiados, cojos, enfermos) que parece ser el precio pagado por ejercer el poder»; señal de una tendencia a la parálisis, la invasión del cuerpo por la masa y la inercia.³⁵² Según Heylin, Welles fue muy consciente en sus últimos años de que la posteridad juzgaría su vida esencialmente como un fracaso, un continuo declinar desde su juvenil obra maestra *Ciudadano Kane*.³⁵³

b) Para proceder a un *análisis fílmico material*, que incluya las bandas de imagen y sonido, y para no extender en demasía este trabajo, ya que el filme consta de 1053 planos, seleccionemos un

349 En una carta citada por P. Nowák en *The Observer* (17-II-1963), según P. Cowie, *The cinema of Orson Welles*, op. cit., n. 112.

350 Entrevista en España, reproducida en *Orson Welles*, Cahiers du Cinéma, op. cit., pág. 39.

351 Youssef Ishaghpour, «De ce côté du miroir», en *Orson Welles*, Cahiers du Cinéma, op. cit., pág. 142.

352 Michel Chion, «Orson Welles speaking», en *Orson Welles*, Cahiers du Cinéma, op. cit., pág. 131.

353 C. Heylin, *Despite the system*, op. cit., pág. V. El punto más bajo serían los anuncios de vino para televisión poco antes de morir.

fragmento para aplicarle la técnica de análisis que hemos diseñado en 1996.³⁵⁴ Como criterio para su elección, que sea un momento con alta densidad semántica,³⁵⁵ configurado como secuencia con alto valor significativo.

Así pues, se elige como ejemplo analítico la *secuencia del tribunal*:

1. IDENTIFICACIÓN

Secuencia, la novena, de un filme de 35 mm³⁵⁶ • Duración: 3 min 33 seg • 41 planos B/N • Sonoro (doblada al castellano) • Relación de aspecto: 1:1,66 • Prod. europea, independiente, coste medio • Género: Judicial / Dramático / Político.

Sinopsis: «Insólito juicio a un hombre acusado sin pruebas; indignado, tras enfrentarse al juez y al público, abandona el irreal recinto».

2. DESCOMPOSICIÓN

• Acciones:

a) K. llega y es orientado. K. abre la puerta del tribunal. Lavandera la cierra después; b) Niño le conduce de la mano. Actividad del público. Interrogatorio por el juez. Actitud agresiva de K. Apoyo de los asistentes. Señala secreta del juez. Rapto de la mujer. Huida de K. Advertencia del juez; c) K. cierra enorme puerta.

• Banda imagen:

Tipo de plano: general-americano-medio.

Ángulo: picado-contrapicado-frontal-lateral.

Movimiento: fijo-travelín-panorámica-grúa seguimiento.

Duración: la mayoría son breves (5 seg de media).

Otros: gran angular-tele corto-fundido a negro.

354 Demetrio-E. Brisset (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.

355 Corresponde con la recomendación de S. Zunzunegui (1996) de elegir una «secuencia que forme un resumen temático y estilístico», en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, op. cit., pág. 58.

356 Se ha analizado en vídeo la copia de Cantharus Prod. (1983) grabada de su emisión por TVE2 en «Clásicos del cine B/N» en 1992. En DVD hay versión española por Sogemedia (100 min.). Más reciente es la versión francesa de Studio Canal, que añade la secuencia eliminada con la especialista en ordenadores.

Signos: mesa juez, corbata e insignias gente.

Punto de vista: objetivo-subjetivo.

Iluminación: artificial-homogénea.

Composición: desequilibrada-profundidad de campo

- Banda sonido (*In-Off*)

Fónico: voces de mujer, K. y juez; risas y gritos

Analógico: puerta, sillas, toses, aplausos y pasos

Música: piano y electrónica (*over*)

- Montaje: lineal-sintético-por corte-en interior del plano-fundido a negro final.

3. DIMENSIÓN NARRATIVA

- Universo diegético:

Marco geográfico > Ciudad europea indefinida

Marco histórico > años 60

Marco social > Sistema autoritario

- Relación relato/historia:

Orden: el mismo, cronológico

Duración: la misma, real

Modo: focalización externa

- Verosimilitud: en muy alto grado, aunque comportamientos ilógicos

- Personajes: protagonista, K., joven ejecutivo seguro de sí mismo y retador; antagonista, el poderoso juez, sorprendido por la audacia de K.; secundarios: niño inocente, público de varones maduros con trajes oscuros, guapa mujer trabajadora que es raptada

- Escenario: interior-amplio salón de actos/gimnasio, supuestos accesos

- Puesta en escena: barroca, tenebrista, con composición expresionista; deformación del decorado; movimientos corales; teatralidad del monólogo de K.

4. INTERPRETACIÓN

- Códigos:

Espacial > tránsito del mundo ordinario al insólito; la autoridad preside la asamblea; inferioridad de K. al perder el dominio del estrado; sensación de agobio, de claustrofobia.

Sexual > masa masculina, donde la única mujer es raptada.

De vestimenta > público actual con corbata e insignias (masa dócil).

De iluminación > suave, homogeniza el ámbito y la concurrencia.

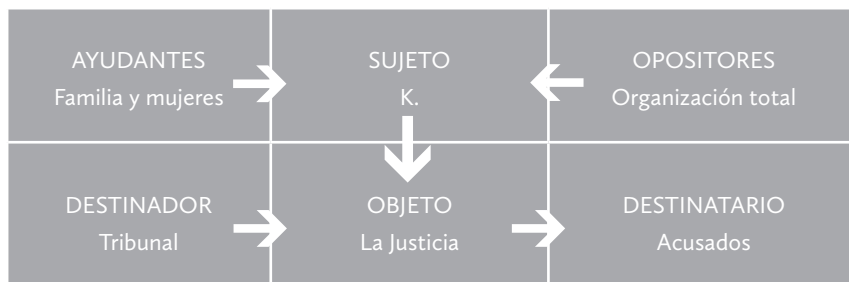
Oratorio > parodia de un discurso de retórica judicial.

- Símbolos: juicio, donde se rinden cuentas; juez, encarna al poder, humano-divino; sala de espectáculos, entre asamblea política y circo; K., en representación de muchos otros; niño que lo guía, la inocencia; gran puerta de la sala: la puerta de la justicia y el poder; la desproporción entre los contendientes; la inmensidad del esfuerzo exigido al aplastado protagonista; la pequeñez y la soledad de la persona al margen de la sociedad; lucha de índole quijotesca

- Propuesta: un individuo libre decide enfrentarse al corrupto sistema judicial que le procesa sin motivo. Coincide con el núcleo semántico del filme.

Los textos de *El proceso* constituyen un adecuado objeto narrativo para aplicar el *esquema actancial* de Greimas.

Sintéticamente, se puede elaborar el siguiente cuadro semántico:



Según su *programa narrativo*, K. desea obtener la Justicia.

Aquí, el destinador es quien decide en qué consiste dicho objeto.

El mayor obstáculo que el sujeto encuentra proviene de un sistema totalitario y corrupto, que le impedirá acceder a su objetivo.

Modificaciones fílmicas respecto a la novela en esta secuencia:

Se añade:

- Durante el interrogatorio, entra la lavandera en la sala.
- K. exclama en la sala del tribunal: «¡Son ustedes una banda de bribones! ¡Les regalo todos sus interrogatorios!».

- Al abandonarlo K., dice: «¡Espere!... ¡Espere un poco y verá!».

Se cambia:

- Hombrecito joven por niño que lo lleva de la mano hacia el juez de instrucción.

- «Puerta de formidables dimensiones» en sala de interrogatorio por la que tenía el edificio del tribunal.

Modificaciones fílmicas respecto al guion literario en esta secuencia:

Se añade una voz del público: «¡Tienes razón, muchacho!».

Se suprimen algunas frases redundantes, dichas por K., el niño, el juez y otras que mostraban a K. más desafiante:

- «Por ahora me niego»
- «Sobre todo en la medida en que no me lo tomo en serio»
- «Y si tienen por válida esta Corte de Justicia, creo que deben escucharme. Pero les pido que pongan al corriente sus observaciones, tengo prisa y he de partir enseguida»

• «Un sistema que tiene a su disposición un número considerable de servidores, agentes, una policía y quizá hasta verdugos. No, no retrocedo ante esa palabra... Los agentes de esta justicia intentan robar las ropas de las personas a las que detienen».

Se cambia de orden:

- La frase del juez: «¡Un momento...!»
- La frase «Creo que es representativo de los errores que puede cometer la justicia con cualquiera... y es pensando en eso por lo que estoy aquí y no solamente por mí», se convierte en «Sabed que mi caso no es único y que otros podrían correr la misma suerte que yo. Es por ellos por lo que he venido aquí y no por mí solo».

• La enorme puerta que al final abría K. se muestra ahora como que la cierra, filmada desde fuera de la sala.

Por otro lado, las indicaciones escénicas presentes en el guion se han filmado prácticamente igual.

Para conocer la reacción de un público juvenil actual, el 3-2-2006 puse en el examen final a los alumnos de la asignatura Análisis Audiovisual de 4º curso de la licenciatura de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga esta secuencia para que la analizaran, sin haberles proyectado el filme en clase.

De cien alumnos examinados, solo 12 mencionaron a Kafka.

Entre las interpretaciones propuestas, se pueden destacar:

- «Parece ser una crítica a un proceso judicial absurdo, contra un sistema establecido, incluso podría estar relacionado con la *caza de brujas* en EEUU. Puede que fuera un filme polémico, e incluso tuviera problemas con la censura. El director debe ser alguien comprometido socialmente, que quizá quiera recordar una situación real, satirizando sobre ella».

- «El marco social es la época patriarcal; es la persecución de *traidores contra la patria* en EEUU por actividades comunistas».

- «Es un alegato contra el totalitarismo y las ideas únicas, machistas y fascistas, en las que se entra con facilidad y se sale con dificultad».

- «Sería un juicio *en la otra vida*. El público podrían ser todas esas personas que han pasado por la vida del muchacho, las grandes puertas custodian la entrada al *cielo* [...]. Parece que el protagonista entra a *lavar sus culpas* (véase la lavandera del inicio). Otra interpretación sería que se tratase de un juicio moral que está ocurriendo dentro de su cabeza, que se ve juzgado injustamente por la sociedad».

- «Juicio sin bandera, parece un *tribunal popular*».

- «Voluntad de idealizar al procesado».

- «Es una especie de circo romano en el que el público aplaude o abuchea siguiendo indicaciones, a la manera del público televisivo, que obedece al regidor».

- «Encontramos comicidad en este delirante y surreal juicio donde la policía te arresta (fuera de campo evocado por el acusado) por ser “pintor de brocha gorda” [...]. Cualquier defensa es ineficaz, y nuestros mayores miedos se tornan realidad en esta genial pesadilla».

- «La secuencia muestra el interrogatorio a un pintor por sus dotes artísticas».

- «Fragmento de una película española de la transición desde Franco a la democracia».

- «Parece una película muy antigua, con pocos recursos».

Recapitulando lo hasta ahora escrito, acabaremos con unas conclusiones o *lecturas del filme*.



La gran explosión con la que culmina el filme de Welles.

I. Síntesis de la lectura efectuada

Pasemos a las conclusiones que se pueden extraer sobre esta lectura-investigación sobre dos casos artísticos de manifestaciones del poder.

El mismo Kafka nos aporta un elemento teórico a tener ahora en cuenta, cuando escribió que «los signos se producen continuamente, todo está lleno de signos, pero solo nos percatamos de su existencia cuando se nos hace tropezar contra los mismos de un empujón».³⁵⁷

De hecho, a finales de enero de 1915 leyó a Felice «El guardián de la puerta»: «[En ese momento] se me reveló la significación de la historia [...]. El contenido de mi conciencia es totalmente nebuloso».³⁵⁸ Esto confirma que el propio autor puede no ser consciente del sentido de su texto. Y en este caso, al tratarse de la leyenda o apólogo que sintetiza el sentido de la novela, el hecho de que el autor se hubiera dado cuenta de lo que estaba transmitiendo solo después de haberlo escrito resulta esclarecedor.

También aceptaremos la posición de Clifford cuando admite que la etnografía es «más que una técnica empírica de investigación, una disposición cultural más general»,³⁵⁹ al estudiar unos textos radicados en ese terreno compartido por surrealismo y etnografía, «las dos caras de la fascinación por lo familiar y lo extraño, lo exótico y lo banal».³⁶⁰

357 Carta a Felice, 24-1-1913.

358 *Diario*, 24-1-1915.

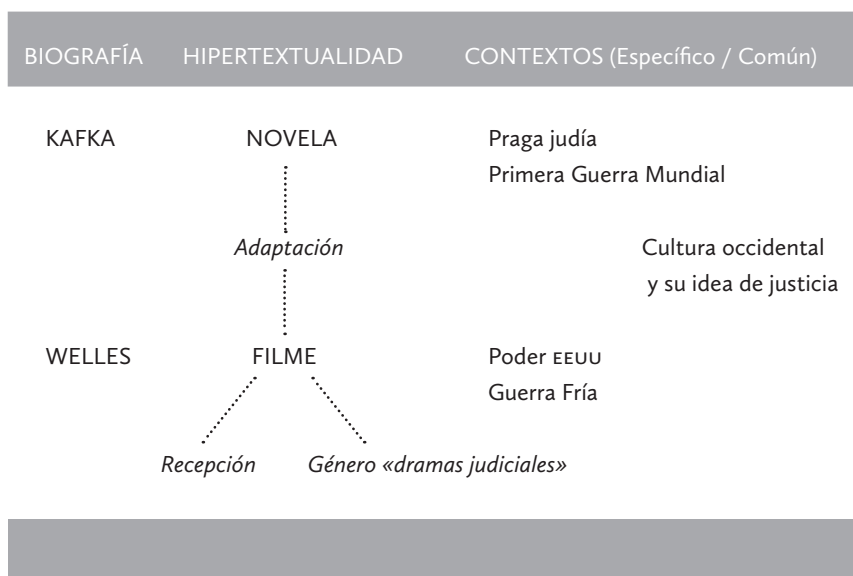
359 James Clifford (1988): *The predicament of Culture*, Cambridge, Harvard Univ. Press, pág. 121.

360 Catherine Russell (1999): *Experimental Ethnography*, Londres, Duke University Press, pág. 26.

Hemos tratado de aplicar una visión histórico-cultural a nuestro estudio comparativo sobre textos que muestran realistamente historias con carácter emparentado con lo surrealista, que relatan situaciones en las que el individuo se halla en disociación con las normas que rigen su grupo social, posible objeto de estudio, pues, desde la antropología, especialmente en su vertiente visual en el caso del hipertexto.

Con estas últimas consideraciones, pasando a recapitular las líneas-fuerza de la investigación procesal, se puede formular un cuadro general.

Esquema central de la investigación desarrollada sobre *El proceso*



a) Franz Kafka era un jurista con bastante experiencia en los tribunales, de carácter enfermizamente dubitativo y para quien el trabajo burocrático en la oficina era *el verdadero infierno*. Volcado en la escritura, las ensoñaciones durante el insomnio le abastecían de insólito material literario. En desacuerdo con los poderes, le asustaba luchar por la subsistencia como periodista-escritor independiente, y mantenía una conflictiva relación con las mujeres, lo que parece indicar fantasmas de impotencia y homosexualidad. La ruptura de

su primer compromiso matrimonial ante el *tribunal del hotel*, donde se sintió «demoníaco» en su «total inocencia» y ocupando a la vez el papel de acusado y de juez, lo lleva a la soledad total en medio de la guerra mundial. En el límite de su energía, denunciar la corrupción de los tribunales de su tiempo en *El proceso* va a constituir su defensa activa, su lucha por la supervivencia.

b) Orson Welles era un magistral adaptador de textos para el teatro, la radio y el cine; con un carácter extrovertido que disimulaba su enfermiza timidez y para quien el dominio de la magia potencial de la creación fílmica lo llevó a arrastrar sucesivos fracasos. Auto-culpado por haber abandonado y traicionado a su padre, en torno suyo se creó una injusta leyenda negra, producto de la envidia y los ataques reaccionarios, que él despreció y fomentó con su tendencia hedonista. Activista de la *lucha por la dignidad*, se vio sometido a espionaje y numerosos procesos judiciales, a cargo de exmujeres, exsocios y los poderosos criticados. Su método de trabajo fílmico permitía las improvisaciones, que dejaban vía libre a sus fantasmas, dentro de una imaginaria deformante de la realidad. Incompatible con los grandes estudios, en su exilio europeo como cineasta independiente *El proceso* fue uno de sus filmes más personales y queridos, pero que le supuso perder dinero.

c) Resonancias Kafka-Welles. Mientras que Kafka solo era conocido entre los círculos bohemios de Praga y entre los literatos de vanguardia de lengua alemana, desde veinteañero Welles era ya famoso por todo el orbe. A pesar de esta tremenda disparidad, entre ambos artistas se pueden encontrar muchas concomitancias o resonancias vitales: angustia por su aspecto físico;³⁶¹ sentimiento de culpa respecto a sus padres, a los que *creían defraudar*; perfeccionismo casi neurótico en sus obras, que le impedía terminirlas; fantasmas femeninos que complican la convivencia normal; tendencia a despistar a los demás como autodefensa; sorprendente imaginación; inconformismo;

361 Welles se sentía angustiado de que se rieran de su gordura, según confesó a B. Leaming. En 1960, tras dos estancias infructuosas en el célebre balneario italiano de Montecatini, donde «todo el mundo se pasea con un vaso de agua apesetosa», desesperó para siempre de adelgazar un poco (en Barbara Leaming, *Orson Welles*, *op. cit.*, págs. 463-466.)

marginación; inseguridad; pesimismo; afán autodestructivo, y la sorprendente coincidencia que Welles fuese engendrado justo cuando Kafka iniciaba la redacción de *El proceso*.

d) En cuanto a la incorporación de elementos autobiográficos en sus textos, los hemos encontrado,³⁶² al igual que Bajtin hiciera respecto a las imágenes literarias de Rabelais en su *Gargantúa y Pantagruel*, que mostraban con gran precisión detalles (objetos, lugares y personas) vinculados a su vida, así como situaciones referidas a la actualidad política de su época:

1) La novela *El proceso*, la más cinematográfica de las de Kafka según Kyrrou, está contada de modo subjetivo, como serie de historias que giran en torno del personaje de K., quien denuncia la corrupción de un sistema judicial y lucha contra un poder inalcanzable y omnipresente, basado en la apariencia de necesidad de la maquinaria burocrática. El relato podría ser el de un sueño en el que el individuo se despierta. K. es al mismo tiempo culpable de ser jefecillo en un engranaje socio-laboral despersonalizado y falso culpable que proclama su inocencia, siguiendo al bíblico Job cuando se pregunta «¿Soy inocente? No lo sé», y que sabe que da lo mismo la respuesta, ya que «él pierde por igual al justo y al culpable». ¿Cuál es su deseo, el que impulsará su lucha? ¿Que la justicia reconozca su inocencia, desmantelando la acusación, o cambiar el sistema? K. se defiende justificando las decisiones adoptadas a lo largo de su vida, en una especie de alegato del Juicio Final, ante el tribunal de Dios. Pero, si es derrotado, es por haber provocado el combate.

2) El filme *El proceso* fue realizado por Welles con absoluta libertad, disfrutando al hacerlo como una fábula en clave de comedia negra que encubría una sátira contra la burocracia, los abogados, y los abusos del poder. Respecto a la novela, suprimió, añadió y cambió tanto acciones como personajes, elementos y conceptos, así como trastocó el orden de los acontecimientos. El ambicioso guion literario tuvo que ser reducido debido a la falta del presupuesto prometido. Welles pensaba encarnar al sacerdote, quien cuenta la fábula. Los escenarios previstos se irían disolviendo a lo largo del relato. En su

362 Y comunicado al I Congreso Internacional de Análisis Fílmico, celebrado en Madrid en noviembre de 2005.

lugar, y obligado por los problemas de producción, los improvisados escenarios se convirtieron en «lugar de tristeza y esperas». Entre las actualizaciones efectuadas, destaca la actitud desafiante del judío K. (que transita por un campo de concentración); el sombrío barrio viejo de Praga aquí presente como futurista e inhóspito suburbio; la oficina bancaria como megacentro de mecanógrafos; y la nueva época ejemplarizada en el cerebro electrónico y la gran suma de explosiones. Los recursos estilísticos son los típicos de la filmografía de Welles:

- En el aspecto visual: encuadres desequilibrados con gran angular y profundidad de campo, insólitos picados y contrapicados, techos visibles, iluminación expresionista con luz reflejada, planos-secuencia.

- En el plano sonoro: ritmo fónico cuidado, mezcla del *Adagio* de Albinoni con temas de jazz y reverberación de metales.

- Montaje preciso, que no cuida la continuidad entre escenas, provocando la sensación de cierta incoherencia o *lógica onírica*. Los diferentes bloques están separados por fundidos a negro y fundidos encadenados, junto con un barrido y un corte.

e) Recepción. Respecto a las críticas y las interpretaciones del momento del estreno del filme, se pueden destacar los siguientes conceptos:

- Favorables: es el filme más importante del año, según los redactores de *L'Avant Scène du Cinéma* y los lectores de *Film Ideal*; Welles integra la ficción de Kafka a la suya; K., parecido a Kane; rebeldía de K.; fascinación; fidelidad; soledad; poética; potencia del padre-legislador; máxima expresión del ateísmo en el cine; infierno de la existencia humana cuando se niega a Dios; el hongo atómico, reflejo de la angustia moderna; en una sociedad resignada, americanizada; vivimos en un estado policíaco, un universo concentracionario, con partidos políticos totalitarios; cumbre de la visión del horror, con elementos del cine de terror; es una comedia.

- Desfavorables: Welles deforma a Kafka; formalista; ejercicio de estilo; aburrida; simplista; sin sentido; determinista; de confusa ideología; megalómana; demasiado barroca; la angustia es externa; ambigua (¿K. sueña o está loco?).

- En lo que respecta a las opiniones actuales (en Internet y publicadas): obra maestra; gran legado cinematográfico de Welles; gran impacto visual; visión claustrofóbica; sensación paranoica; denuncia de

las corrupciones; reflejo de las purgas de McCarthy; misógina (no agradable para las mujeres); galería de personajes cínicos; acusados no se solidarizan, y desearían ser jueces; K., imagen invertida de Jesucristo.

f) Para Welles, quien dice no tomar partido, su filme es fiel al espíritu de Kafka; no hay en él un solo símbolo; es una pesadilla; es surrealista; K. colabora con una sociedad culpable; K. es también el público; el final debía ser la suma de todas las bombas. En su núcleo se halla la actitud frente a la culpabilidad. Y una denuncia del marxismo y su *caza de brujas*.

g) Modelos inspiradores de la novela: el teatro burlesco de la fiesta del *Purim*, los juicios carnalescos en las mascaradas populares de invierno y el Juicio Final al que los dioses someten a los humanos, según muchas religiones. Modelos inspiradores del filme: *M*, *La dama de Shanghái*, *Impulso criminal*. Estos serían claros componentes de los *grupos de transformaciones* levi-straussianos dentro de los que se ubicarían.

h) Comparación con adaptaciones documentales. Esta reconstrucción o refracción de un texto de ficción en parte es similar a la que se efectúa sobre un texto documental. Por ejemplo, Luis Buñuel en *Las Hurdes* plasma con rigor el texto científico de Legendre, aunque para ello recree situaciones y falsee los acontecimientos filmados. El relato sería falso, pero el discurso verdadero. Aquí, la realidad y la pesadilla son intercambiables, hasta el punto de que para muchos lectores se trata de un sueño de Josef K. Mostrar el mundo onírico con la misma precisión que en un reportaje es quizá el mayor logro de la adaptación de Welles.

Y, como eslabones finales:

1) Si buscamos responder a quién representa el guardián de la puerta de la ley, parábola de la obra en sí, podríamos designar a una persona normal a la que se le encarga que cumpla un cometido aparentemente neutro, y que al seguir las órdenes se convierte en cómplice del poder, aunque también sea otra víctima.

2) Respecto a la pregunta clave, ¿de quién emana la justicia?, podría tener la siguiente respuesta: *de un jerárquico sistema judicial corrupto*.

En cuanto a su derivada, ¿de qué acusan a K.?, su falta de respuesta nos indica *la gran ausencia*, que debe colmar cada lector-espectador.

K. era un conformista, parte de la masa pasiva, en lo que se distancia de ambos autores. Pero la incomprensible situación en la que se encontrará cuando lo acusan refleja aquella en la que estos se sentían inmersos, y tal como ellos se rebela y lucha con las herramientas sociales a su alcance.

3) Teniendo en cuenta lo anterior, ¿siguen aportando algo estos textos? Son metáforas de una emergente sociedad autoritaria, que hoy ha afianzado su control y su capacidad punitiva, enmascarados bajo la fórmula del voto electoral, por lo que estimamos que siguen siendo una propuesta de rebeldía social.

4) La lectura ética de Welles sobre los problemas de su presente cubre los *vacíos* de la novela, añadiéndole dinamismo y densidad dramática con sus modificaciones, y consigue emocionar al espectador.

5) Para que una adaptación, puesta en forma o conversión signifique refleje con validez una obra literaria de fuerte carácter autobiográfico, sería necesario, a nivel temático, que existan resonancias vitales entre ambos autores; a nivel estético, una plástica visual en concordancia con la narración original; en este caso, insólita; a nivel emocional, fidelidad a sí mismo.

2. Tipologías de adaptaciones fílmicas

Para concluir este ensayo, se propondrá una tipología de las adaptaciones al cine.³⁶³ Su interés se avala por el número de filmes basados en textos literarios, que constituyeron el 20 por ciento de los 1454 filmes estrenados en salas españolas durante el periodo enero 2002-junio 2005, siendo la novela el género más adaptado.³⁶⁴

Como posibilidades de modificar el relato original de base, tenemos:

1. Cambios del texto literario en el guion:

363 Publicado en «Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria», en N. Mínguez y N. Villagra (eds.) (2004): *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas*, Madrid, Edipo, págs. 44-59.

364 *El País*, 12-11-2005.

Respecto a las *acciones, personajes, elementos y conceptos*:

- Supresiones, adiciones, cambios
- Traslados en el orden del relato
- Desdoblamientos, concentraciones
- 2. Variaciones del rodaje respecto al guion
- Las mismas posibilidades
- 3. Material filmado, pero suprimido en el montaje

Y en una misma obra fílmica pueden intervenir todas las actuaciones.

En el estudio sobre cualquier fenómeno, es necesario clasificarlo según las posibles categorías en las que es divisible. Hay numerosas tipologías de adaptaciones, desde la precursora y difusa de Baldelli (1966), hasta las de Wagner (1975), Andrew (1984), Bettetini (1986), A. García (1990), P. Fernández (1993), Helbo (1997) y Pérez Bowie (2003), que sirven de guía.

Finalizaremos este libro con una nueva propuesta que amplíe el marco de referencia con nuevos ejes de separación. Para ello, vamos a diferenciar y agrupar los diferentes elementos de la estructura de relaciones entre hipotextos literarios y sus *transferencias creativas o adaptaciones* que los convierten en hipertextos audiovisuales, en una escala de creciente densidad de signos compartidos.³⁶⁵ Cada una de ellas se ejemplifica con un filme prestigioso, lo que demuestra que en cualquiera de los tipos pueden surgir obras de calidad.

Clasificación de los textos fílmicos respecto a las adaptaciones:

a) Carentes de hipotexto

1. Improvisación: prácticamente sin guion

Modelo: *8 1/2* (1963) de F. Fellini

2. Invención: según guion del propio realizador

Modelo: *Fresas salvajes* (1958) de I. Bergman

b) Apenas se relacionana con el hipotexto

3. Inspiración: lejana influencia

Modelo: *La regla del juego* (1939) de J. Renoir

³⁶⁵ Se trata de un aumento de la presencia de *trans-signos*, lo que repercute en mayor número de similitudes semánticas conseguidas entre los dos textos. En cuanto al esquema, se ha optado por la sencillez antes que la complejidad, por lo que no se introducen subdivisiones.

- c) Parten de un hipotexto concreto
 - 4. Versión: se reconstruye libremente la historia
Modelo: *Apocalypse now* (1979) de F. Ford Coppola
 - 5. Renovación: se modifica ligeramente la historia
Modelo: *El proceso* (1963) de O. Welles
 - 6. Recreación: se representa la historia con aportaciones
Modelo: *Las Hurdes* (1933) de L. Buñuel
 - 7. Ilustración: fidelidad absoluta
Modelo: *Avaricia* (1924) de E. von Stroheim
 - d) Parten de dos o más hipotextos
 - 8. Refundición: se integran diversas historias
Modelo: *Campanadas a medianoche* (1965) de O. Welles
 - e) Dos o más filmes con el mismo hipotexto
 - 9. Multiplicación: filmes conectados
Modelo: *Amistades peligrosas* (1988) de S. Frears, *Valmont* (1990) de M. Forman y *Cruelles intenciones* de R. Kumble (1999), basados todos en la novela de Choderlos de Laclos.
 - 10. Repetición: se rehace un filme anterior o *remake* total.
Modelo: *El hombre que sabía demasiado* (1934 y 1956) de A. Hitchcock.
- Ahora bien, este esquema se puede ampliar, al subdividir las categorías.³⁶⁶

366 De hecho, en cada relación de hipertextualidad se pueden separar los textos según su realización en una época y en una cultura que pueden ser cercanas o lejanas (como el caso de *El gatopardo*, distantes cinco años, por lo que su relación es de estricta contemporaneidad; o un *Macbeth* localizado en el Japón medieval); y según que el director también sea guionista o no. Otras posibles subdivisiones de las categorías serían: para la *refundición*, que los hipotextos sean del mismo o diverso autor; para la *repetición*, que el *remake* sea el mismo relato filmico por el mismo autor (como en el modelo) o por dos autores distintos (como en el trasplante de *Abre los ojos*, 2000) de A. Amenábar al hollywoodense *Vanilla Sky* (2001) de C. Crowe; o diversos relatos filmicos basados en la misma historia, realizados por el mismo autor (*El último refugio* -1941- y *Juntos hasta la muerte* -1949- de R. Walsh) o por autores distintos (*Los siete samurais* -1954- de A. Kurosawa y *Los siete magníficos* -1960- de J. Sturges). Una nueva posibilidad es la de los filmes que se editan en DVD con *the director's cut* o nuevo montaje hecho por el/los realizadores, que añaden escenas no incorporadas a la copia comercial, y en el caso de *Apocalypse now*, esta nueva versión *redux* llegó a las pantallas como filme autónomo. También

Para concluir ya, he aquí una estremecedora confesión de Kafka algunos años posterior al *proceso*: «No creo que haya gente cuya situación interna sea semejante a la mía; sin duda puedo imaginarme gente así, pero no puedo imaginar ni remotamente que, en torno a sus cabezas, vuele constantemente este cuervo misterioso que vuela en torno a la mía».³⁶⁷



Franz Kafka, en 1914, a punto de iniciar *El proceso*.

se podría incluir una nueva categoría, la *inversión*, que agrupe los raros casos en los que primero se elaboraron el guion y el filme, y más tarde se publicó la novela –como en *Mr. Arkadin* (1954), firmada por O. Welles, o más cercano, *Kamchatka*, filme de M. Piñeiro de 2002 y novela de M. Figueras de 2003.

³⁶⁷ *Diario*, 17-10-1921.

En el plano final de *El proceso* (1962) se proyecta la gran Puerta de la Ley cerrada mientras se escucha en voz *over* al abogado, que dice:
«Interpreté al abogado y escribí y dirigí esta película:
mi nombre es Orson Welles».
FIN



Pozo a la entrada de la finca del torero Antonio Ordóñez en Ronda donde reposan las cenizas de su amigo Orson Welles.

