

La ‘traducción fílmica’ de *El proceso* de Franz Kafka realizada por Orson Welles

Claudia Arroyo Quiroz

LA OBRA DE FRANZ KAFKA ejerció una fuerte influencia en el arte del siglo XX, en manifestaciones diversas como el arte visual, el teatro, el cine y la música. Así lo muestra un dossier publicado por la revista *La tempestad* (2008) que celebra el 125 aniversario del nacimiento del novelista checo. Ahí el artista visual Miltos Manetas, por ejemplo, argumenta que fue Kafka, y no Marcel Duchamp, quien posibilitó el desarrollo del arte conceptual (p. 90). Por su parte, Shaday Larios observa que en el teatro contemporáneo, la narrativa de Kafka ha abierto posibilidades expresivas que abarcan “además de la gestualidad y la desorientación cronotópica, la mirada deformadora de la anatomía y la conducta humanas, reabsorbidas en un flujo de aparente normalidad” (p. 97). Asimismo, Carlos Bonfil encuentra una cantidad enorme de películas ligada directa o indirectamente a las ficciones generadas por el escritor checo, con personajes sometidos al mismo desasosiego moral de un Gregor Samsa o un Josef K. Un ejemplo de esto, en producciones recientes, sería *El custodio* (2006) del argentino Rodrigo Moreno, “donde paso a paso seguimos la rutina absurda del guardaespaldas de un político, hasta presenciar el desvanecimiento de su identidad, en fusión casi total con su cargo” (p. 93). En otros estudios, se ha notado cómo la obra de Kafka se encuentra presente también en la misma literatura, como en el caso del novelista francés Alain Robbe-Grillet (Hoesterey, 1987).

Además de ejercer toda esta influencia, la narrativa de Kafka ha sido ‘traducida’ a diversos sistemas de representación como el cine, el teatro y la ópera. Entre las ‘traducciones’ recientes de su obra al cine están *El castillo* (1996), donde el director austriaco Michael Haneke realiza una

adaptación fiel de la novela homónima, y *Europa* (1991) del danés Lars von Trier, la cual realiza una lectura peculiar de *América*. Diversos críticos (Marion Faber, 1986; Bonfil, 2008) coinciden en afirmar, sin embargo, que la mejor ‘traducción fílmica’ de la narrativa de Kafka fue la realizada por el director estadounidense Orson Welles (1915-1985) en *El proceso* (1962).

Se ha estudiado cómo la obra de Welles introdujo innovaciones que tuvieron un efecto importante en el desarrollo del lenguaje cinematográfico en los años cuarenta y cincuenta. En particular, su *opera prima*, *Citizen Kane* (1941) contribuyó a una ruptura con la narrativa de continuidad que había predominado en el cine clásico de Hollywood de la época muda y los años treinta. La vida del protagonista Charles Foster Kane (quien, interpretado por el mismo Welles, alude al magnate de medios estadounidense William Randolph Hearst) es narrada indirectamente, a través de un reportaje cinematográfico y cuatro testimonios de personajes cercanos a él. El filme innovó también al introducir una iluminación altamente estetizada y una profundidad de campo que le confiere una densidad espacial muy rica a la imagen fílmica, una técnica lograda en buena medida gracias a la colaboración del cinefotógrafo Gregg Toland (Bordwell y Thompson, 2001: 76-89, 202-203). Welles seguiría consolidando su estilo en los años cuarenta y cincuenta con películas también muy reconocidas, tales como *The Magnificent Ambersons* (1942), *The Lady of Shanghai* (1947), *Macbeth* (1947), *Othello* (1952) y *Touch of Evil* (1957).

El trabajo de Welles de ‘traducir’ literatura al cine, realizado en sus versiones de obras de William Shakespeare, se

repetiría en su adaptación de la novela *El proceso* de Kafka. Esta adaptación sigue muy de cerca la narrativa de la novela, al realizar un minucioso registro de la trayectoria de Josef K, desde la mañana en que es arrestado en su habitación hasta el día de su muerte, a través de un mundo judicial enigmático que nunca le informa el cargo por el cual se le acusa.¹ El filme constituye una eficaz y sofisticada transposición de la narrativa alucinatoria de Kafka al lenguaje cinematográfico. Esa eficacia y sofisticación obedecen al uso de una amplia variedad de estrategias de composición que el director fue incorporando a su estilo desde *Citizen Kane*. A continuación se estudia cómo el uso de algunas de estas estrategias interviene en la composición de atmósferas opresivas y de imágenes de poder en el filme.

UNA ATMÓSFERA ENIGMÁTICA Y OPRESIVA

En el filme de Welles la iluminación juega un papel clave en la construcción de personajes, espacios y atmósferas. Predomina una iluminación de claroscuro que genera una atmósfera enigmática y opresiva. Este tipo de iluminación establece contrastes muy fuertes entre regiones muy oscuras y pequeñas áreas resaltadas por una iluminación dirigida. Está basado en el uso de una dirección lateral de la fuente de luz, lo cual crea sombras y sirve para esculpir rasgos de personajes y objetos, a diferencia de la dirección frontal que elimina sombras y crea imágenes planas. El claroscuro fue común en el cine de terror de los años treinta y en *filmees noir* (cine negro) de los años cuarenta y cincuenta (Bordwell y Thompson, 2001: 168). En *El proceso*, la iluminación lateral está dirigida, en su mayoría, a los personajes, lo cual genera tanto sombras fijas en sus rostros como sombras de sus siluetas proyectadas en el fondo. Esto contribuye a crear una atmósfera opresiva, ya que el predominio de la oscuridad reduce el espacio de visibilidad, mientras que la iluminación dirigida tiene la función principal de fijar a Josef K (Anthony Perkins) como un sujeto observado que pareciera estar sometido a un interrogatorio constante.

La creación de esta atmósfera opresiva está reforzada por la forma en que el resto de los sujetos ‘procesados’ son caracterizados en el filme. Grupos de numerosos detenidos aparecen como individuos totalmente subyugados en una serie de tomas compuestas por un encuadre fijo. Estas tomas constituyen una especie de retratos fotográficos donde los detenidos, inmóviles y silentes, forman filas en los corredores del tribunal en espera de alguna sentencia, o bien ocupan grandes salas en lo que pareciera ser una etapa del

proceso judicial más próxima a la reclusión, a juzgar por el cartel numerado que sujetan entre sus manos.

Estos retratos son ‘invadidos’ por Josef K cuando, en su trayectoria personal, atraviesa esos espacios, abriéndose paso entre las multitudes estáticas. En estos y otros pasajes, la cámara registra el recorrido del protagonista en *travellings* que, de hecho, constituyen el movimiento de cámara predominante en el filme (aunque también hay *paneos* y *tilts* que tienen la función de describir ciertos espacios). En esos *travellings*, con frecuencia la cámara se acerca bastante a Josef K, lo cual constriñe el espacio y deja al espectador poco aire para respirar dentro de esa atmósfera cerrada y oscura.

Asimismo, en muchas tomas Josef K es encuadrado desde un ángulo inferior (en contrapicada), lo cual posiciona al espectador en una situación un tanto agobiante. Para ilustrar mejor esto conviene recurrir aquí al concepto de ‘conciencia-cámara’ de Gilles Deleuze (1986), el cual es definido como un ‘punto de vista autónomo’ o una ‘conciencia independiente’ que se encuentran configurados por un cierto tipo de encuadre que, en ocasiones, puede llegar a ser insistente u obsesivo. En el caso de las tomas en contrapicada recién mencionadas, se podría decir que la ‘conciencia-cámara’ se deja abrumar por la figura agrandada de Josef K, con lo cual busca acentuar, a su vez, una sensación de agobio en el espectador frente a la situación angustiante del protagonista.

La sensación de asfixia también es generada en el filme por medio del uso del *close up*, en tomas que resaltan los rostros intrigados o angustiados de Josef K y de otros personajes. Esto es evidente, por ejemplo, en la escena donde Josef entra al cuarto oscuro en el que los dos agentes policíacos que lo habían arrestado en su casa son castigados y golpeados, supuestamente debido a que habían sido acusados de soborno por él. El *close up* genera aquí una sensación asfixiante al trabajar en conjunto con la iluminación ya que, en medio de la oscuridad imperante en la habitación, los rostros de los personajes son visibles sólo cuando son alumbrados por la lámpara que oscila agitadamente a causa de los golpes emitidos por los torturadores.

IMÁGENES DEL PODER

La atmósfera oscura y asfixiante que permea la experiencia del individuo “procesado” en el filme de Welles forma parte de una puesta en escena que sitúa a ese individuo como un sujeto disminuido dentro de una institución judicial



La Pasarela 5, 2005

representada como vasta y poderosa. En su recorrido por las instalaciones de la institución, la figura de Josef K con frecuencia se ve minimizada en escenarios donde el poder está representado en términos de una cualidad de 'lo masivo'. Esto es particularmente evidente en las secuencias de la oficina y de la Corte.

Las secuencias de la oficina caracterizan a la institución judicial como formada por una nómina masiva de empleados, a través de imágenes logradas por el uso de la profundidad de campo, que, como se mencionó arriba, había sido implementada por Welles desde *Citizen Kane*. *Extreme long shots* muestran una oficina inmensa repleta de gente trabajando en escritorios alineados de manera uniforme, ofreciendo una imagen de la institución como parte de un sistema sumamente burocrático e impersonal. La profundidad de campo es, de hecho, un recurso clave que construye la vastedad de la institución en el filme, a través de *extreme long shots* de salas, galerías y larguísimos corredores aledaños al recinto principal de la Corte.

En la secuencia de la Corte, el peso de la institución del Estado sobre el individuo está construido con base en el uso del montaje. Josef K es llevado a la Corte, un salón inmenso y repleto de gente, donde es interrogado y acusado por un juez. La secuencia consiste en tomas rápidas que van

encontrando la misma escena desde diferentes posiciones dentro del salón, con variaciones importantes respecto al ángulo y a la distancia adoptados por la cámara. La rápida sucesión de tomas denota cierta ansiedad por mostrar y enfatizar la presencia de los ministros y de la masiva concurrencia, con el fin de caracterizar al proceso de Josef K como un caso administrado por un sistema estructurado y organizado, así como atestiguado por una gran cantidad de civiles.

La imagen del individuo disminuida por el peso de un sistema judicial vasto y con un alcance masivo se ve reforzada en la casa del abogado. Cuando Josef K le cuenta a su tío que lo han acusado de un crimen, éste le dice que es necesario buscar ayuda legal y lo lleva a casa de un abogado reconocido el cual es interpretado por el mismo Orson Welles. Mientras el tío platica con el abogado, Josef K es seducido por la enfermera del último: entran a una gran habitación y se recuestan en un piso repleto de papeles que parecen aludir a los expedientes de los cuantiosos casos atendidos por el abogado. Sumergida en ese mar de documentos, la figura de Josef K funciona como una metáfora del individuo 'procesado' cuya subjetividad se diluye y extingue en el fondo de un sistema saturado de casos crípticos e imposibles de resolver.

El personaje del abogado es caracterizado como una figura de poder que, en vez de apoyar y tranquilizar al sujeto “procesado”, pareciera estar más bien coludido con el sistema judicial represor. En su misma casa, el abogado le notifica a uno de sus clientes que su caso no tiene ninguna esperanza, de una ruda manera que lleva al sumiso cliente a rendirse lloroso a sus pies. Enfurecido con el suceso, Josef K le dice al abogado que ya no requerirá de sus servicios. La caracterización del abogado como figura de poder está intensificada por la imponente actuación de Welles quien, para ese momento, contaba ya con una sólida carrera como actor de cine, en sus propios filmes y en los de otros directores, interpretando diversos personajes entre los que destaca, encarnando también a una figura de poder, el del magnate de medios Kane, como ya se mencionó.

La construcción del sistema judicial como figura de poder recurre también al ángulo de la cámara. En varias secuencias la cámara encuadra a los agentes policiacos desde un ángulo superior (en picada), en una clara posición de poder respecto a un Josef K visualmente disminuido. En otras secuencias, los mismos agentes policiacos son encuadrados desde un ángulo inferior (en contrapicada), lo cual agranda sus figuras y sus rostros, y acentúa su superioridad. Si bien es cierto que en el cine el ángulo inferior con frecuencia puede servir para reforzar la imagen de una figura de poder, como en este ejemplo, es necesario señalar que ese significado no es absoluto, ya que ese tipo de ángulo puede tener otros significados que están determinados por el contexto narrativo y discursivo del filme en cuestión (Bordwell y Thompson, 2001: 220), como se ilustra con el encuadre de Josef K en contrapicada analizado arriba.

UNA ‘TRADUCCIÓN FÍLMICA’ EXITOSA

El consenso existente entre ciertos críticos de cine en torno a la apreciación de *El proceso* de Welles como una de las ‘traducciones fílmicas’ de la narrativa de Kafka mejor logradas puede ser explicado con base en la riqueza expresiva del filme. Esta riqueza es alcanzada por medio de la combinación armónica de una variedad de recursos que incluye, como hemos visto, un estilo de iluminación, el

encuadre fijo, el *travelling*, el ángulo de la cámara, el *close up*, el escenario, la profundidad de campo, el montaje y la actuación. En este sentido, el filme de Welles constituye un caso exitoso del tipo de traducción que busca transponer un texto literario a uno fílmico, y que, con el fin de mantener una gran fidelidad respecto al texto fuente, hace uso de la mayor cantidad de recursos expresivos propios de su sistema de representación que se encuentran disponibles en el contexto de producción del filme.²

Notas

¹ Al recrear la narrativa alucinatoria y absurda de la novela de Kafka, el filme de Welles evidentemente se aleja del género fílmico hollywoodense de juicios de crímenes, mismo que surgió a principios de los años treinta y que se mantiene, no sin variaciones, hasta la actualidad (Nicole Rafter, 2001).

² Además de la ‘traducción’ de Welles, la novela de Kafka ha sido objeto también de otra ‘traducción fílmica’ en *Después de hora* (1985) de Martin Scorsese. Marion Faber sostiene que este filme transporta la pesadilla paranoica de Joseph K de Praga a Nueva York, incorporando la sensibilidad de Kafka a través de la caracterización del personaje protagonista y los personajes femeninos, la construcción del entorno y el tratamiento de la realidad (1986).

Bibliografía

- Bonfil, Carlos. (2008). “El cine y lo kafkiano”. *La tempestad*, Vol. 10, No. 2, pp. 92-93.
- Bordwell, David; Kristin Thompson. (2001). *Arte cinematográfico*. México, McGraw Hill.
- Deleuze, Gilles. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. London, Athlone Press.
- Faber, Marion. (1986). “Kafka on the Screen: Martin Scorsese’s *After Hours*”. *Die Unterrichtspraxis*, Vol. 19, No. 2, pp.200-205.
- Hoesterey, Ingeborg. (1987). “The Intertextual Loop: Kafka, Robbe-Grillet, Kafka”. *Poetics Today*, Vol. 8, No. 2, pp. 373-392.
- Larios, Shaday. (2008). “La otra teatralidad”. *La tempestad*, Vol. 10, No. 2, pp. 96-97.
- Manetas, Milos. (2008). “El terror de los objetos”. *La tempestad*, Vol. 10, No. 2, pp. 90-91.
- Rafter, Nicole. (2001). “American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, 1930-2000”. *Journal of Law and Society*, Vol. 28, No. 1: Law and Film, pp. 9-24.

CLAUDIA ARROYO QUIROZ es profesora investigadora visitante adscrita al Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa. Correo electrónico: arroyoclau@gmail.com