

El poder en el cine

Power in the cinema

Demetrio E. Brisset Martín

Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad de Málaga.
brisset@uma.es

RESUMEN

Desde la antropología visual, se aborda la faceta del Poder relativa a sus diversas manifestaciones. Entre ellas, elegimos el cine, especialmente su género de drama judicial, y analizamos comparativamente El proceso filmico de Welles y la novela de Kafka.

ABSTRACT

Manifestations of Power in our culture are studied from Visual Anthropology. Among them, we select cinema, especially its "courtroom drama" genre, and comparatively analyse the film "The Trial" by Welles, and Kafka's novel.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

antropología visual | poder | cine político | juicios | Kafka | Welles | visual anthropology | power | political cinema | trials

Parece cierto que uno de los problemas-clave en nuestra cibersociedad del cambio climático del III Milenio, sea la paulatina e inconsciente pérdida de capacidad de decisión individual, al ser arrastrados en la vida cotidiana por las exigencias laborales y las ilusiones sociales, consumiendo consumo. La satisfacción de las necesidades biológicas en el orbe industrial e hipercomunicado, se lastra por el estrés ocasionado 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, supuestamente democrática y virtualmente inamovible. Y quizás lo peor, interiorizada por los súbditos. Todo ello en una jerárquica, autoritaria y pasiva *sociedad del espectáculo y el despilfarro*, donde aparentemente triunfa la tecnofelicidad, cobijadas las instituciones estatales y financieras bajo la densa sombra del hipnótico poder mediático.



Foto 1. La insignificancia del individuo ante el Estado (*El proceso* de Orson Welles).

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

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. Aquél que no se ha establecido más que por la fuerza, no puede subsistir sino por la fuerza; jamás ella le puede legitimar, y los pueblos conservan siempre el derecho de reclamar contra ella". El acuerdo colectivo sería pues, 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 gozar de sus privilegios, ya fue denunciada por historiadores anarquistas como Eliseo 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" 1975, VIII: 9) y Gaston Leval, quien resaltó el culto al estado o *estatalatría* como "el fenómeno más significativo de nuestra época" (1978: 36). 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) que al enfrentar sociedad y estado sienta las bases de la antropología política; Marc Augé (1975-1977) y su trabajo de campo en Costa de Marfil, que aborda desde una antropología de la represión; Maurice Godelier (1982) y la autoridad de los jefes de tribu en Nueva Guinea; Georges Balandier (1994) y su trayecto de la "representación del poder" al "poder de la representación"; y los diversos y lúcidos ensayos de Michel Foucault sobre el Poder en las instituciones cerradas.

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* sólo 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" (1).

Podríamos preguntarnos si es posible una justicia sin ley. Para quienes confían en el raciocinio humano, la respuesta podría ser afirmativa. En cierta etapa de la evolución social, se creó la *Ley*, que de hecho se divide en leyes diversas. ¿Son todas *justas*? Son frecuentes los cambios de 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, así como la vigilancia y penalización al infractor, corresponden al poder gobernante, que suele consistir en una entrelazada mezcla de financieros, dirigentes y fuerzas militares, a menudo con el apoyo de los guías religiosos, sólidamente reforzados por las empresas propietarias de los medios de comunicación y sus campañas de publicidad alienante.

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 una selecta minoría, con escasa participación popular.

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

MANIFESTACIONES DEL PODER

ÓRGANO EMISOR	REALIDAD	REPRESENTACIÓN
Gobierno: Ejecutivo Legislativo Judicial Medios de comunicación Empresas	Familia Escuela Comunidad religiosa Administración Organizaciones Cuerpos armados	Espectáculo festivo Escenificación teatral Literatura: oral / escrita Artes plásticas Radio 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 en distintos poderes particulares, siendo uno de ellos el *judicial*, el 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 así que la voz *tribunal* se explica como: "los estrados y silla alta en que se sienta el juez a juzgar y dar la sentencia"; mientras que *juez* se hace derivar "del Latine *judex*, el que juzga alguna cosa". Y si acudimos al término *juzgar*, se nos hace equivalente a: "dar sentencia en juzgío. 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 aún 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, el juez sería un representante divino.

En este ensayo sobre el Poder nos limitaremos a abordar una de sus manifestaciones, la que se refleja a través de ese precursor medio audiovisual que es el cine, cuyas formas expresivas han sido incorporadas por las posteriores tecnologías. Entre sus múltiples representaciones del poder, seleccionaremos para analizar en profundidad uno de los más característicos filmes del género judicial: *El proceso*, dirigido en 1962 por Orson Welles, quien adaptó la novela homónima de Franz Kafka, escrita en 1917 e inconclusa. Siendo ambas, obras artísticas maestras de nuestra cultura contemporánea.

I. El poder a través del cine

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".



Foto 2. Uso político del 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, las consideradas como *cine político*, se puede decir que es su tema central: cómo se alcanza; las prebendas y 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 fílmicos, el *western*, se muestra una gran variedad de manifestaciones del poder: guerras contra los indios, disputas territoriales entre colonos y ganaderos, banqueros-bandidos, vaqueros héroes y villanos, solitarios y marginados. Tanto los míticos uniformes del 7º de Caballería como las placas de los sheriffs son signos del orden legal, aplicado por los inmigrantes europeos.

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

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 los que el Cine muestra el Poder: como tema central, y como subtema.

I. Se ubicarían dentro del primer apartado dos bloques de filmes:

A) Los que representan luchas por el poder y conquistas del gobierno o territorio

- 1- Reportajes reales
- 2- Recreaciones realistas

B) Los que tratan sobre el abuso del poder

- 1- Ejercido sobre las masas
- 2- Ejercido sobre individuos

II. En lo que respecta al poder como subtema, pueden tratar sobre:

C) Relaciones de poder

- 1- Dentro de la pareja
- 2- Entre personas
- 3- En la familia
- 4- Entre grupos
- 5- Entre naciones

D) Detentadores del poder

- 1- Gobernantes
- 2- Magnates
- 3- Autoridades

A. Un precedente se puede encontrar tan pronto como en 1899, en varios filmes menores de un minuto de Tomás A. Edison, *falsos noticiarios* de la intervención de Estados Unidos en el Pacífico. El 4-II-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 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 estrellas, mientras

unas maquilladas enfermeras rescatan en camillas a varios soldados heridos, siendo finalmente el escenario tomado por los americanos. Así, Filipinas era conquistada dos veces, en la guerra real y en el imaginario fílmico.

Dentro de sus propias fronteras, los cineastas norteamericanos tuvieron en los *indios* al enemigo ritual, dando lugar a un género fílmico 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 anónimos protagonistas callejeros.



Foto 3. La lucha obrera fue contestada con el golpe de Estado.

Volviendo a las recreaciones semidocumentales, éstas pueden ser rigurosas, como en tantos filmes etnográficos (desde los clásicos *Nanook* de Flaherty -1922- y *Las Hurdes* de Buñuel). 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 Potemkine*, *Octubre*) y mexicana (*¡Que viva México!*) (1925, 1927 y 1932).



Foto 4. Recreación del pueblo tomando el Palacio de Invierno.

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, arrebatarse 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 *Santa Juana de Arco*, como la denuncia del abuso del poder democrático al ejecutar a los anarquistas *Sacco y Vanzetti* (Montaldo 1971).



Foto 5. Las relaciones de poder son asimétricas, como en *El sirviente* de Losey.

C. En lo que respecta a mostrar *relaciones de poder*, los roles dentro de la pareja heterosexual se llevarían la palma, con su vertiente de comedia romántica. Entre subordinados 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 respecta 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 la épica y doble versión de la batalla por Iwo-Jima que filmó Eastwood en 2006 hasta las ridículas persecuciones de los vagabundos por los Keystone Cops en el primitivo cine; 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, 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, las I y II Guerras Mundiales, Vietnam, Irak,...

Son narrativamente agradecidos los *biopics* o biografías de personajes poderosos reales (como *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 el ansia y abuso del poder, convertido en única satisfacción, le convierte en máximo representante del cine sobre los detentadores del poder.



Foto 6. De la biografía real de Napoleón (según Gance)...



Foto 7. ...a la ficticia de Kane (magistral creación de Welles).

Su nómina comienza con su materialización del poderoso señor del faraónico Xanadu, 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 e 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 jugar con las vidas de los demás. En cuanto a personajes amorales, pocos superarán a su especulador 'tercer hombre' *Harry Lime* (1949) y al *capitán Quinlan* (1957), carentes de escrúpulos y enemigos de los idealistas, capaces de dictar su propia ley, aunque ambivalentes respecto a la amistad.



Foto 8. El malévolo cap. Quinlan en *Sed de mal*.

Pero su filme donde quizás 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. Antes de entrar en su análisis, bueno será una introducción metodológica [\(2\)](#).

II. Metodología analítica

Para proceder al estudio profundo de una obra cinematográfica, una buena herramienta operativa serán los *análisis fílmicos*, como confluencia teórico-práctica de:

- Antropología visual, con su aportación de 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*, 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.

Interesantes propuestas de análisis textuales aplicados a la obra fílmica proceden de la semiótica (Metz 1974) y 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, recientemente reformulada por Stam (2001: 226): "el análisis del filme es una práctica abierta y marcada por lo histórico [...] un género de escritura sobre cine abierto a distintas influencias; coordinadas de pensamiento; esquemas; principios de pertinencia, tanto cinematográficos como extracinematográficos".

Entre las investigaciones españolas en líneas similares contamos con un estudio comparativo entre filmes de terror y sus modelos literarios, realizado desde una posición antropológica por Gubern y Prat (1979: 11, 27 y 44) en la década de los 1970 y publicados en libro en 1979. Su interés por este género fílmico se debe a reconocerlo como "parte integrante del folklore de la sociedad industrial [y] que resulta tan significativo para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad".

Ahora bien, no podemos proceder al análisis de un artefacto cultural como si se tratase de una isla perdida, sujeta a un autocomplaciente aislamiento. Hay que tener en cuenta que está inmerso en un "tejido documental de unidades, series, relaciones" (Foucault); que refleja la herencia cultural asimilada por el autor de la obra; y que cualquier expresión cultural mantiene una necesaria relación con otras expresiones, que es lo que Bajtin define como su *dialogismo*, considerada dicha expresión como

cualquier *complejo de signos* (3). En cuanto a las relaciones de *hipertextualidad*, se sigue a Kristeva, para la que todo texto forma un *mosaico de citas*, que no se pueden reducir a meras influencias.

Aquí se propugna un método de análisis fílmico que considere las relaciones entre textos, contextos e intertextos (series de obras relacionadas); así como el reflejo de la biografía de los autores en dicho filme (4). Dicho análisis se ejercitará tanto sobre la obra audiovisual considerada como *hipertexto*, como sobre la obra literaria sobre la que se ha basado, su *hipotexto*

También se buscará en los *contextos culturales* la herencia de la mentalidad colectiva. Y tal análisis múltiple se emprenderá desde la óptica disciplinar de la *antropología visual*. Un precedente de investigación en esta línea es el que publicamos en el 2001 sobre el documental 'surreanarcomunista' *Las Hurdes, o Tierra sin pan*, dirigido en 1933 por Luis Buñuel, al que se compara con la tesis doctoral de Maurice Legendre que le sirvió de base (5).

III. Síntesis de la lectura efectuada sobre *El proceso*

El mismo Kafka nos aporta una idea a tener en cuenta, cuando escribió que:

"Los signos se producen continuamente, todo está lleno de signos, pero sólo nos percatamos de su existencia cuando se nos hace tropezar contra los mismos de un empujón" (Carta a Felice, 24 de enero de 1913).



Foto 9. Dibujo introspectivo hecho por Kafka.

Hemos tratado de aplicar una mirada histórico-cultural al análisis comparativo de textos que muestran realístamente historias que poseen un carácter emparentado con lo surrealista; que relatan situaciones en las que un individuo indefenso ante las redes del poder, se halla en disociación con las normas que rigen su grupo social; posible objeto de estudio pues desde la antropología, especialmente en su vertiente audiovisual en el caso del hipertexto.

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 emplea 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 elementos significativos. La reducción más importante fue la temporal. La novela se inicia en la mañana que Josef K. cumple 30 años, y termina un año después, "la antevíspera" del siguiente aniversario de su nacimiento. En el film, el lapso temporal que abarca la historia es breve, pudiendo ser días. Refuerza esta sensación el hecho que el protagonista porta 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, trasladándola del período previo a la I 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 los personajes femeninos, eligió algunas de las más bellas actrices del momento (Romy Schneider, Elsa Martinelli, Jeanne Moureau), lo que acentuó un aspecto seductor de K. hacia las mujeres, atenuando su tímida misoginia.

Entremos en la construcción de la *materia del contenido*, esa historia que se narra en el texto literario y en el fílmico, 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*. 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. Desde esta perspectiva, hemos subdividido los capítulos de la novela de acuerdo con la cadena de situaciones expresadas. Y estas unidades corresponden con las secuencias en las que se articula el filme

ESTRUCTURA DE LOS RELATOS, según la sucesión de situaciones

NOVELA	FILME
	0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>
I 1. Arresto de K. 2. Jornada laboral de K. 3. Conversación con casera 4. Charla con señorita B.	I 1. Arresto de Kay 2. Compañeros de oficina 3. Con casera, en cocina 4. Sigue el informe policial 5. Con la señorita B.
II 5. Aviso de la Justicia 6. Interrogatorio	II 6. En la oficina
III 7. En la sala vacía 8. El estudiante de leyes 9. El ujier carnudo 10. Archivos judiciales	III 7. Amiga de B. traslada baúl
IV 11. La amiga de la señorita B.	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 12. Castigo de inspectores 13. Propósito de luchar y repetición castigo	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 14. Visita del tío 15. Encargo al abogado 16. Juegos con Leni 17. Reproche del tío	VI 12. Consulta al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
	VII 16. Paseo con prima
VII 18. K. decide defenderse 19. Consejo del industrial 20. Taller del pintor	VIII 17. En la sala vacía 18. Recorrido con el ujier
VIII 21. Block, otro acusado 22. K. despide al abogado 23. Humillación de Block	IX 19. Block, otro acusado 20. Kay despide al abogado 21. Humillación de Block
	X 22. Taller del pintor 23. Persecución niñas
	XI 24. En la catedral
IX 24. El cliente italiano 25. Sermón del abate (con <i>Ante la Ley</i>)	XII 25. Ejecución de Kay
X 26. Ejecución de K.	XIII 26. La gran explosión

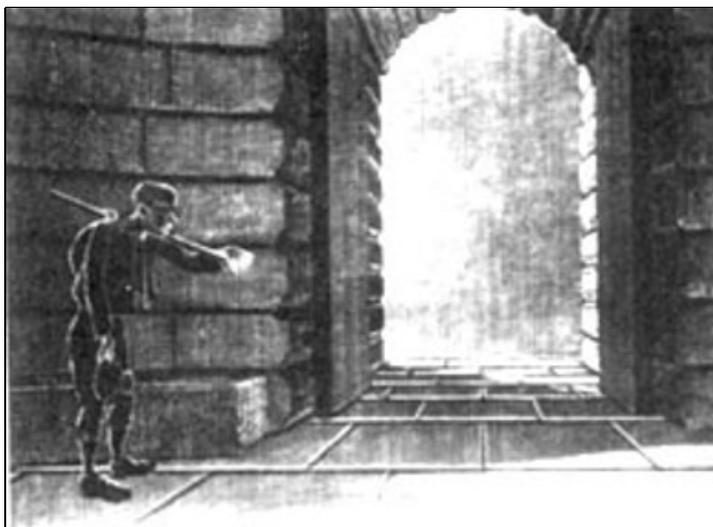


Foto 10. "El guardián ante la puerta de la ley", dibujo con alfileres hecho para el filme.

ESQUEMA CENTRAL DE LAS RELACIONES ENTRE LOS TEXTOS DE *EL PROCESO*

Pasando a recapitular las líneas-fuerza del estudio desarrollado, se puede formular el siguiente cuadro general:

BIOGRAFÍA	HIPERTEXTUALIDAD	CONTEXTOS	
		ESPECÍFICO	COMÚN
KAFKA	NOVELA <i>Adaptación</i>	Praga judía	1ª Guerra Mundial Cultura occidental y su idea de justicia
WELLES	FILME <i>Recepción</i> <i>Intertextos</i>	Poder EE UU Género "dramas judiciales"	Guerra Fría

IV. Conclusiones de las comparaciones

1. Resonancias Kafka-Welles

Mientras que Kafka sólo era conocido entre los círculos bohemios de Praga y entre los literatos de vanguardia de lengua alemana, desde veinteañero el osado Welles era ya famoso por el orbe. A pesar de esta tremenda disparidad, entre ambos artistas se pueden encontrar muchas concomitancias o resonancias vitales:

Angustia por su aspecto físico; sentimiento de culpa respecto a sus padres, a los que *creían defraudar*; perfeccionismo casi neurótico en sus obras, que les impedía terminarlas; fantasmas femeninos que complican la convivencia normal; tendencia a engañar a los demás; inconformismo; marginación; inseguridad; pesimismo; afán autodestructivo.

2. Incorporación de elementos autobiográficos en sus textos

a) La novela *El proceso* -la más cinematográfica de las de Kafka según Kyrou- 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.

K. es al mismo tiempo: Culpable de ser jefecillo en un engranaje socio-laboral despersonalizado; falso culpable que proclama su inocencia, siguiendo al bíblico Job.

K. se defiende justificando las decisiones adoptadas a lo largo de su vida, en una especie de alegato del

juicio final. Pero, si es derrotado, es por haber provocado el combate.

b) 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 de la ley y el 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 guión literario tuvo que ser reducido debido a la falta del presupuesto prometido.

Los decorados previstos se irían disolviendo a lo largo del relato. En su lugar, los improvisados escenarios reales 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 explosión.

Los recursos estilísticos son los típicos de la filmografía de Welles: tomas con gran angular, deformantes y con profundidad de campo, insólitos picados y contrapicados, luz reflejada, planos-secuencia; montaje preciso.

No se cuida la continuidad entre escenas, provocando la sensación de cierta incoherencia o lógica onírica.

3. Recepción

a) Respecto a las críticas e interpretaciones del momento del estreno del filme (Navidad de 1962 en París, mediados 1963 en Madrid), 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: ¿O K. sueña o está loco?.

b) En lo que respecta a las opiniones actuales, que abundan en Internet, tenemos: Obra maestra; gran legado cinematográfico de Welles; gran impacto visual; visión claustrofóbica; sensación paranoica; denuncia del poder corrupto; 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.

c) Opiniones del propio 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. Y en su núcleo se halla la actitud frente a la culpabilidad.

4. Posibles modelos inspiradores

- De la novela: El Juicio Final al que los dioses someten a los humanos, según muchas religiones; los tribunales austrohúngaros; y los juicios carnavalescos en las mascaradas populares de invierno.

- Del filme: *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang 1931); *La dama de Shanghai* (O. Welles 1948); *Impulso criminal* (Richard Fleisher 1959).

Estos serían los más claros componentes de los *grupos de transformaciones* lévi-straussianos dentro de los que se ubicarían.

Finalmente, la realidad y la pesadilla son intercambiables, hasta el punto de que para muchos lectores y espectadores, la historia narrada sería un mal sueño de Josef K. Mostrar la injusticia a través de un angustioso mundo onírico, con la misma precisión y distanciamiento que en un reportaje, es quizás el mayor logro de la deslumbrante adaptación de Welles.



Foto 11. K. ante el tribunal.

Notas

1. A. Abós Santabàrbara, *Diccionario de temas básicos para la historia*. Madrid, Alhambra, 1983: 456.
2. Como propusimos en el libro *Los mensajes audiovisuales* (1996).
3. Siguiendo a Stam (1999: 232-233), "el concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de formas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos".
4. Sobre el interés de contemplar los aspectos biográficos, tenemos el trabajo "La intertextualidad y lo biográfico" (2007).
5. Un resumen, ciberaccesible en *Gazeta de Antropología*, núm. 22 (2006):
http://www.ugr.es/~pwlac/G22_01Demetrio_Brisset_Martin.html

Bibliografía

- Augé, Marc
1975 *Théorie des pouvoirs et ideologie. Étude de cas en Côte d'Ivoire*. Paris, Herman.
1977 *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort. Introduction à une anthropologie de la répression*. Paris, Flammarion.
- Balandier, Georges
1980 *Le Pouvoir sur scènes*. Paris, Fayard.

Brisset, Demetrio

2007 "La intertextualidad y lo biográfico", en J. Marzal y F. J. Gómez (eds.), *Metodologías de análisis del film*. Madrid, Edipo S.A.: 515-526.

2004 "Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria", en N. Mínguez y N. Villagra (eds.), *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas*. Madrid, Edipo S.A.: 44-59.

1996 *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*. Málaga, Universidad de Málaga.

Debord, Guy

1967 *La société du spectacle*. París, Buchet/Chastel.

Ferro, Marc

1996 *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Planeta.

Godelier, Maurice

1982 *La production des grands hommes: pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*. París, Fayard.

Gubern, R. y Prat, J.

1979 *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets.

Kermabon, Jaques

1988 "Les théories du cinema aujourd'hui", *CinémAction*, nº 47, IV.

Leval, Gaston

1978 *El Estado en la historia*. Madrid, Zero-Zyx.

Metz, Christian

2001 *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*. Barcelona, G. Pili.

Reclus, Eliseo

1975 *El hombre y la tierra* (8 t.). Madrid, Doncel.

Sorlin, Pierre

1985 *Sociología del cine*. Mexico, FCE.

Stam, Robert

2001 *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.