
Kafka y el cine

Examinando la filmografía dedicada a Franz Kafka impresiona, más que su exigüidad, el alejamiento concreto que la mayoría de las obras establece frente a la compleja urdimbre creada por el autor. No se trata de una infidelidad a los originales: en general esas obras han sido respetuosas, quizá en demasía, a los aspectos exteriores del mundo de Kafka. Y ya se sabe que en el cine inspirado en la literatura, nada hay más engañoso que la fidelidad formal. Sucede que el único cineasta suficientemente genial (y/o vanidoso) para atreverse a dar una interpretación propia de una historia del escritor checo fue Orson Welles en «El proceso»: discutible, sin duda, pero nunca superficial.

En primer lugar, parece obvio que esa persistente reluctancia del cine frente a la posibilidad de «adaptar» a Kafka, se debe en gran parte a sus dificultades formales; no tanto por sus «argumentos», casi siempre de una engañosa sencillez inicial, sino por sus desarrollos, cuyo girar vertiginoso entre las fronteras del sueño, la vigilia y el absurdo lógico, deben atemorizar al concreto mundo de la imagen. Como es natural, se habla aquí del cine-industria, poco inclinado a las aventuras intelectuales. Pero si recurrimos a los anales del cine experimental y de vanguardia, ajeno a los circuitos comerciales, hallaremos que el nombre de Kafka se halla aún más ausente: nuestra búsqueda sólo ha encontrado una versión (16 mm., mediometrage) de «El proceso» realizada en Buenos Aires por tres socios del Cine Club Argentino en 1956 y que más adelante comentaremos.

¿Podría hablarse de una incompatibilidad intrínseca entre el cine y Kafka? Evidentemente no, pese a sus dificultades de aprehensión; basta recordar que su obra tiene parentescos —aún anticipaciones— de la visión expresionista e incluso de algunos elementos del surrealismo. Y ambos movimientos, como se sabe, tuvieron representación propia en el cine de los años 20 y en la *avant-garde* francesa de la misma época, si olvidar que persisten en la imagen fílmica metáforas y elementos de estilo que prolongan las antiguas audacias. A pesar de la tendencia al realismo o al naturalismo, que tironea de la mayor parte del cine que se hace, recorre su historia, algunas veces, un clima kafkiano. Sin Kafka, por supuesto. Hay un «clima» kafkiano, como se ha dicho, en ciertos filmes expresionistas alemanes, desde el inevitable «Caligari» de Wiene a «Der letzte Mann» de Murnau. Este filme, por cierto, escapa ya del rubro expresionista y entra en el llamado *Kammerspiel*. Pero más que ceñirse a las escuelas formales citadas, Murnau describe una historia de decadencia que entra perfectamente en el tema kafkiano del individuo destruido por un orden incomprensible.

Ciertos cineastas muy actuales, como Mansur Madavi en «Los minutos de felicidad de Georg Hauser» (Austria, 1979) y Shahid Saless (iraní residente en la RFA) en filmes

como «Tadate biojan» (Naturaleza muerta, 1974, Irán), «Reifezeit» (Tiempo de madurez, 1975, RFA) y, sobre todo, en «Ordnung» (Orden, 1980, RFA), parecen comprobar que el mundo actual es más kafkiano que nunca. Sus protagonistas viven aislados y rechazan el ordenamiento absurdo e impasible que los rodea; más bien son rechazados, como cuerpos extraños.

Sin duda podría resultar interminable la lista de obras cinematográficas con ecos kafkianos (o que registran una visión del mundo similar a la de Kafka) y quizá serviría de poco, porque en su mayoría sólo coinciden con el autor de «El castillo» en su manera de aprehender la realidad en algunos aspectos; las influencias directas, en cambio, son mucho más raras.

Las versiones

Otra forma de representación, el teatro, ha recurrido más a menudo a Kafka para traducir en dramas varias de sus obras. Desde el clásico «Le procès» de André Gide y Jean-Louis Barrault, representado en 1947, las adaptaciones para la escena han sido numerosas. Citemos apenas, entre ellas, las otras versiones de *El proceso*: Jan Grossman en Praga (1966), Peter Weiss en Bremen (1975), Steven Berkoff en Düsseldorf (1976). También *América* tuvo su versión, adaptada por el propio depositario de la obra kafkiana, Max Brod. Se representó en Zurich en 1957 y fue rehecha por Barrault en París, en 1965. *Informe para una academia*, por su parte, fue muy frecuentada gracias a su aptitud para ser convertida en monólogo. Hubo infinidad de versiones, entre ellas en Alemania (Berlín, 1962) por Willy Schmidt, en Estocolmo, en París, Malmö, Buenos Aires, Barcelona, etc. «El castillo», en adaptación de Max Brod, fue presentada en 1953 en Berlín. El mismo año, en el teatro íntimo de Malmö, entonces dirigido por el joven pero ya prestigioso Ingmar Bergman, se presentó «El castillo», con una puesta del mismo Bergman, que alternó ese trabajo teatral con el rodaje de su filme «Noche de Circo».

Cuando Orson Welles presentó en 1962 su propia versión cinematográfica de «El proceso» —otra de sus ciclópeas hazañas, cumplida a contracorriente de productores y demás eslabones de la cadena del espectáculo—, ya existía un modesto pero interesante precedente, filmado en 1956 por tres cineastas aficionados argentinos: Oscar Bonello, Osvaldo Vacca y Roberto Robertie. Se trataba de un medimetraje en 16 mm., realizado con medios bastante precarios, pero que poseía un clima adecuadamente kafkiano, con elementos expresionistas. Esta versión de *El proceso*, con dirección y montaje de Robertie, recibió el primer premio en los festivales de Rapallo (1957) y en el de Merano (1958), ambos en Italia. No deja de poseer un irónico matiz simbólico que las dos versiones fílmicas de *El proceso* coincidan en algo, pese a las siderales distancias que las separan en coste productivo y concepción artística: una es un filme *amateur*; la otra, una obra espectacular y soberbia, pero tampoco grata a los circuitos comerciales.

Como arte masivo, el cine padece —según sus críticos— una tendencia a absorber las innovaciones con décadas de atraso... Los mismos detractores señalan que los movimientos artísticos más revulsivos del siglo XX —dadaísmo, cubismo, surrealismo—

mo, expresionismo— sólo aparecieron en el cine dentro de grupos minoritarios de vanguardia, que no accedieron nunca al filme industrial con temas semejantes. El mismo Buñuel, cuyos filmes puramente surrealistas («El perro andaluz» y «L'Age d'or») se hicieron, gracias a mecenas ilustrados en forma artesanal, sólo pudo introducir sus concepciones filtradas a través de relatos más clásicos. Y ello muchos años después.

A estos argumentos puede contestarse que el cine, como forma de expresión, responde a otras necesidades distintas a la plástica o la literatura. Conlleva sus propias líneas estáticas, que corresponden a su calidad de arte representativo, dramático, que al mismo tiempo se desarrolla en un tiempo propio (el montaje) y en un espacio concreto pero virtual: la fotografía.

Si Kafka es el artista arquetípico del siglo XX, como intérprete de la soledad del hombre inmerso en un engranaje incomprensible, el cine es a su vez el medio —mecánico, fruto de la tecnología— que describe en luces y sombras su carácter evanescente, reproducido en miles de pantallas, en historias cuya aparente simplicidad no evita el absurdo de su lenguaje imaginario. Chaplin, y sobre todo Buster Keaton, son profundamente kafkianos. El mismo Kafka, seguramente, admiró sus primeras pantomimas mudas¹.

Sin embargo, la dificultad que puede haber hecho tan raras las versiones de Kafka en cine, es la misma que aqueja a todo trasvase entre medios de expresión que difieren mucho, y aún más en textos que carecen de los módulos clásicos del desarrollo lineal. No son los «argumentos», sino el tema esencial de una novela o un cuento, lo mismo que el entramado de las palabras, su expresión, lo que hace tan difícil la traducción al lenguaje cinematográfico. Por la misma razón, un mismo relato puede tener versiones muy diferentes, según el realizador y adaptador, o una narración insignificante puede convertirse en obra maestra, al tiempo que obras maestras como *Los hermanos Karamazov* obtienen adaptaciones penosas y alejadas.

Este paréntesis vale para analizar la escasa presencia de Kafka en los cálculos de los cineastas, aventurando algunas de sus causas, pero no explica el hecho de que sean más abundantes las versiones para el teatro y hasta para la radio y la televisión. En el primer caso, se puede aducir que el teatro no tiene la persistente propensión del cine hacia el realismo; la televisión, en cambio, resulta aún menos elitista que el cine. Presumo, contra toda esperanza, que los motivos no tienen mucho que ver con la creación artística. El cine industrial rara vez se permite aventuras estéticas avanzadas, incluso cuando —como en el caso de Kafka— se puede aprovechar la enorme fama del autor. Pero la televisión, cuyo carácter es aún mucho más masivo que el cine, puede permitirse, a veces, programas de difusión cultural. Por eso, quizá, pueden contarse más adaptaciones de obras de Kafka en este medio, cuya progresiva vampirización del cine lo hará, paradójicamente, cada vez más parecido a su antiguo rival. Citemos algunos ejemplos, antes de volver a las películas hechas específicamente para la pantalla cinematográfica.

¹ W. Jahn ha hablado de la influencia del cine mudo en «América»: «Una inclinación a representar la realidad visible pero no en forma realista, sino a través de los módulos de la pantomima cómica del cine.»

En 1966, la BBC inglesa realiza un telefilme basado en la adaptación de *América*, hecha por Max Brod para el teatro y revisada por Barrault. El telefilme fue adaptado por Hugh Whitemore y dirigido por James Ferman. Esos datos permiten suponer que partía de una concepción dramática cercana al teatro, más que a la novela. La BBC vuelve a producir otra versión de *América* en 1969, esta vez en adaptación de Heinrich Carle y con dirección del checo Zbynek Brynich.

Presumiblemente, las versiones hechas de *Informe para una academia* parten también de sus adaptaciones teatrales; un telefilm alemán que en 1964 concurre al Festival de TV de Berlín, se basaba en la puesta que Willy Schmidt realizó en 1962 en Berlín; otro, realizado en 1969, en versión inglesa, era producción conjunta de la televisión sueca y la BBC de Londres. Por fin, anotamos otra adaptación sueca, un telefilme dirigido por Börje Ahlstedt en 1976.

«El castillo», por su parte, fue presentada por la televisión de Hamburgo en 1962, con adaptación y dirección de Silvain Dhomme. La BBC de Londres hace su versión en 1964, con adaptación y dirección de Colin Nears. También hubo versiones radiales alemanas y suecas.

De *La metamorfosis* hay un filme de TV realizado para la ZDF alemana en 1975, interesante *prima facie* porque su adaptación y dirección pertenecen al cineasta checo Jan Nemec. Este realizador, uno de los protagonistas de la notable cinematografía que brilló en Praga durante su «primavera» política (Milos Forman, Vera Chytilova, Evald Schorm, Jaromil Jires, Zbynek Brynich, Karel Kachyna, etc.), había dirigido en su país dos films notables y audaces: «Diamantes en la noche» y «La fiesta y sus invitados», tan audaces formalmente como corrosivos en su visión de la sociedad. Su narración filmica en «La metamorfosis» utiliza el recurso de la cámara subjetiva: es decir, todo está visto a través de los ojos de Gregorio Samsa. Con esta narración de «cámara subjetiva», además, evita el principal problema de la adaptación cinematográfica: hacer visible y concreto el enorme insecto y disminuir de ese modo el poder sugestivo que la narración escrita ejerce sobre la imaginación. Otra «Metamorfosis» (*Förvandlingen*, 1976) se cumple en Suecia, dirigida por Ivo Dvorak. Incluso se puede rastrear un audiovisual francés, «Metamorphose», realizado en el Centro de Animación Cultural de Orleans, con puesta de Oliver Katian, en 1972², que cierra con modestia esta serie de dramatizaciones del cuento de Kafka.

Cine, otra vez

Cuatro versiones de *La metamorfosis* hemos detectado dentro de un ámbito que puede clasificarse como cine experimental, fuera de la industria. La primera, cronológicamente, es «Metamorphosis» (1951), dirigida por Bill Hampton en la Universidad de Michigan, en Ann Arbor. A su respecto hemos hallado una crónica publicada por el escritor argentino Enrique Anderson Imbert, residente en los Estados Unidos, en

² Se menciona aquí este audiovisual (que como se sabe es una combinación de fotos fijas proyectadas y una banda sonora sincronizada) porque la escenificación de Katian incluía la construcción de un laberinto que debía recorrer el espectador y donde se habían reproducido algunas visiones kafkianas.

la revista *Sur* de Buenos Aires ³, cuyas reflexiones parecen pertinentes, sobre todo ante la ausencia de otros recuerdos sobre esta olvidada película; Anderson Imbert, tras explicar el recurso de la «cámara subjetiva» («¿A quien no se le ha ocurrido una película en que la cámara parezca transportada dentro del protagonista?») y observar que sólo recuerda un caso, «Lady in the Dark», de Robert Montgomery (que en efecto era la única película, por esos años, en que el método era usado sistemáticamente, del principio al fin), comenta que tampoco allí el movimiento de la cámara «era lo bastante psicológico». A continuación describe el filme de Hampton, que era «un nuevo experimento» en ese sentido.

Bill Hampton pertenecía al Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Michigan y para su experiencia kafkiana contó con la ayuda de técnicos y estudiantes de dicha casa.

Este experimento universitario y *amateur* parece haber trascendido el *campus* americano, según Imbert, pues Jean Cocteau la pidió como invitado para un festival francés de filmes de vanguardia. El cronista describía así esta «Metamorphosis»: «Una voz va leyendo a Kafka mientras sobre la pantalla aparece lo que ve Gregorio Samsa, metamorfoseado en insecto; el suelo, las paredes, los muebles, el techo, la comida, las reacciones de sus familiares... Así, mientras oímos el análisis psicológico de Kafka, nos sentimos instalados dentro del monstruo y nos asomamos a través de sus ojos. El desplazamiento de la cámara por debajo de los muebles, por las rendijas de la pared y por el techo —desde donde vigila la cara levantada de su hermana— tiene efectos realistas inesperados. Sólo un rápido vistazo del insecto se nos da: es el vistazo que el mismo Gregorio da a su cuerpo cuando se despierta, panza arriba, y ve sus patas flacas agitándose en el aire. ¿Gregorio Samsa recibe un golpe?: la cámara nubla su fotografía y se arrastra cojeando...»

Observa Anderson Imbert que el filme, inesperadamente, se limita humildemente a ilustrar la literatura, en vez de someterla a sus fines. Sin embargo, añade, «el resultado es fatigoso»: «Es que el cine no debería maltratar a la literatura pero tampoco ponerse a su servicio. Que deje a la literatura en paz. Que el cine sea cine y desarrolle sus propias posibilidades de expresión.»

Citamos el último párrafo de la crónica entero porque pone en el tapete un clásico problema del cine: el uso de las fuentes literarias como inspiración para sus historias.

Más allá de las clásicas discusiones que hemos citado antes: los matices de la fidelidad al original, los problemas de la adaptación y los consiguientes cambios de lenguaje, hay una realidad que poco tiene que ver con la estética: el cine devora temas y necesita más argumentos que los que aparentemente proporcionan los guionistas profesionales. Por eso, desde sus comienzos, ha entrado a saco en la literatura universal (algo menos en el teatro) en busca de ideas. Casi siempre ésta es una necesidad objetiva o comercial (el éxito de un *bestseller*, por ejemplo) y no el deseo artístico de intentar una recreación auténtica.

En el caso de Kafka, esas conveniencias no son demasiado fuertes: sus dificultades para la transposición fílmica y su carácter relativamente minoritario explican que la

³ *Sur* n° 224, septiembre-octubre de 1953.

industria lo haya considerado menos atractivo que un Tolstoi o un Alexandre Dumas, por ejemplo. Por lo mismo, las otras tres versiones existentes de *La metamorfosis* también pertenecen al campo del cine no comercial. Lorenza Mazzetti (prestigiosa figura del cine experimental británico de la época) realiza en 1953 su «Metamorphosis» para la Slade School of Fine Arts de Londres; Angel Hurtado hace una «Metamorfosis» venezolana en 1962 y, por último, hay un filme de la Royal School of Arts, de Londres, adaptado por Carlos Passini Durán en 1969. Como puede advertirse ya a esta altura, tampoco los autores del cine no comercial han abrevado demasiado en el conjunto de la obra de Kafka; cuatro «Metamorfosis» y nada de los demás relatos cortos; quizás su propia abstracción narrativa asusta a los cineastas.

Cuando la industria del cine alemán se propone su único acercamiento contemporáneo a Kafka (ya pisaba fuerte el grupo del nuevo cine, con Herzog y Fassbinder en cabeza), la obra elegida fue *El castillo*. Su año de producción fue 1968, más famoso por acontecimientos cercanos que parecían alejarse del inmovilismo metafísico. Su director fue Rudolph Noelte, cuya huella en la historia del cine es bastante escasa, y su estrella principal el galán Maximilian Schell, que poco después intentaría a su vez el paso detrás de la cámara, con suerte varia. Junto a Schell (el agrimensor K., por supuesto), actuaban Cordula Trantow (la criada Frida), Trudik Daniel (la mujer del encargado), Helmut Qualtinger (el secretario Bürgel), y Franz y Johann Misar (Artur y Jeremías, los ayudantes de K.). Aunque Noelte practica cierta sutileza kafkiana —el castillo nunca se ve, su presencia o lejanía se da a través de una luz plena o la niebla—, el filme no pasó de ser un fracaso ambicioso, que transitó sin pena ni gloria por varios festivales, entre ellos Venecia.

Una experiencia latinoamericana

Cuando menos se piensa puede saltar un Kafka. Así nace en Chile, entre 1970 y 1971, un filme del entonces enfant terrible de la dramaturgia y el cine de su país, Raúl Ruiz. «La colonia penal» transporta la base del relato kafkiano a una coyuntura latinoamericana (y eso no desentona, ya que la misma realidad de esa parte del mundo es de por sí kafkiana). Raúl Ruiz, uno de los cineastas latinoamericanos más originales⁴, actualmente radicado en París, donde prosigue su obra singularísima en francés, se inspiró muy libremente en Kafka. Antes de ello, se había pensado en ciertos elementos de lenguaje iberoamericano a la manera de *Tirano Banderas*. Otra faz —dice Ruiz en una entrevista ya lejana— «... todo esto dentro de una perspectiva política en el sentido de mostrar los lugares comunes latinoamericanos utilizados y reinterpretados en los centros de consumo ubicados en Europa o USA. Utilicé personajes del tipo Oriana Fallaci o instituciones del tipo UPI, países tipo Bolivia y sobre todo esto hice la película»⁵.

Años después (en el momento de la entrevista anterior, «La colonia penal» no

⁴ Ver nuestra nota «Cine iberoamericano: los cuadros vivientes o hipótesis de Raúl Ruiz»: en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 360, junio de 1980. También «El breve resplandor del cine chileno», en el n.º 346 de la misma revista.

⁵ Entrevista de Lázaro de Cárdenas para la revista peruana *Hablemos de cine*, hecha en París en julio de 1971.

estaba terminada) Ruiz señala a la revista *Positif*⁶: «Es el largometraje más abstracto que he realizado nunca. Se trata de una novela corta de Kafka en la que he incluido elementos latinoamericanos: en lugar de producir materias primas, un gobierno militar “produce” informaciones manipuladas.»

En realidad, el mismo Ruiz mostró al autor de esta nota una parte de «La colonia penal» en febrero de 1971, en un montaje provisorio. De todo ello podrían deducirse varias cosas: la primera y más coyuntural, era la legendaria precariedad de medios del joven cine chileno de entonces y el propio carácter del director: una gran dosis de improvisación práctica (que le condujo a dejar inconclusos sus primeros filmes), una constante adecuación a las experiencias directas de la filmación bohemia y aparentemente caótica y —detrás de todo ello— un extremado rigor intelectual, que le permitía transformar ese caos aparente en un discurso coherente.

En cuanto a la invención kafkiana, queda bastante oculta bajo la fuerte personalidad de Raúl Ruiz, cuyo sentido del absurdo es mucho menos desesperanzado y metafísico que el que dominaba en el autor checo.

Donde el filme se empareja con la parafernalia kafkiana es en el funcionamiento del país hispanoamericano productor de «noticias» falsas y manipuladas, financiado por la FAO y la United Press... Pero como ya hemos dicho, esa visión kafkiana del mundo es completamente latinoamericana, a la vez desmesurada, vital y sardónica, sin perder por eso su dimensión alucinante. Sucede, quizá, que esa característica imagen del hombre solo, minúsculo y aplastado por un sistema ubicuo, distante e indiferente, cobra aquí un sentido más aterrador y violento. Y que, a pesar de la desigualdad de la lucha, permite intuir un universo menos cerrado y con alguna lejana, pero visible salida⁷.

Esa rebelión del hombre minúsculo contra el poder —que en Kafka es ilusoria— es asimismo el fondo implícito que Orson Welles confería a su Josef K. en «The Trial» (1962). Por eso mismo, tienen cierto peso las críticas que objetan en el filme de Welles una infidelidad al sentido de la novela kafkiana.

A pesar de constituir una costosa y compleja coproducción entre Francia, Italia y Alemania Federal⁸, se ha reconocido que es el único filme de Welles —aparte de «El ciudadano Kane»— donde éste ha ejercido un completo control, incluyendo el montaje. Esto permite atribuir al famoso cineasta la autoría y la responsabilidad completa de la obra, pues aunque el relato es muy fiel a los acontecimientos de la

⁶ *Positif*, diciembre de 1974, París.

⁷ «La colonia penal». Chile, 1970-1971. Guión y dirección: Raúl Ruiz. Fotografía: Héctor Ríos. Sonido directo: Fernando García. Música: Mary Franco Lao. Montaje: Carlos Piaggio. Intérpretes: Mónica Echeverría (la periodista), Luis Alarcón (el presidente), Aníbal Reyes (el ministro), Nelson Villagra, Darío Pulgar, Sergio Mesa. Producción: Alcamán. Director de producción: Aquiles Vara. Duración: 75 minutos. Blanco y negro, 16 mm.

⁸ «Le procès» / «The Trial» / «Der Prozess»: Copr. Francia, Italia, República Federal Alemana, 1962. Dirección: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la novela de Franz Kafka. Fotografía: Edmond Richard. Escenografía: Jean Mandariux. Música: Jean Ledrut. Animación del prólogo, con el método de la «pantalla de alfileres»: Alexandre Alexeieff. Intérpretes: Orson Welles, Jeanne Moreau, Anthony Perkins, Madeleine Robinson, Elsa Martinelli, Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Romy Schneider, Arnoldo Foa, Maurice Teynac. Producción: París Europa / FI-C-IT / Hisa Films. Duración: 120 minutos.

novela, excepto las transposiciones y cambios de escenario y ambientación destinadas a actualizar el tiempo de la acción (como señala Sadoul), hay detrás de todo ello «las reflexiones de Welles sobre sí mismo y sobre el mundo moderno».

El mismo historiador enumera una serie de escenas donde triunfa el barroquismo imaginativo de Welles: «Gran parte de la acción fue rodada en el vasto y fantástico escenario de una abandonada estación ferroviaria, la Gare d'Orsay, que Welles convierte en una especie de antesala del infierno (...). El filme está lleno de las tradicionales imágenes barrocas de Welles: la enorme oficina que resuena con el eco de las máquinas de escribir; K. y Leni (Romy Schneider) haciendo el amor en un mar de archivos y papeles; el despacho de Hastler (Welles) lleno de muebles rococó, archivadores y velas; una catedral seudogótica vista de noche en Europa central (parte del filme se rodó en Zagreb); el corredor interminable; las perturbadas mujeres Hilda (Elsa Martinelli), Leni y miss Burstner (Jeanne Moreau)— con quienes K. tiene interludios amorosos; el servilismo del judío Block (Akim Tamiroff) hacia Hastler; la dominantes, ubicua y grotesca presencia del cruel e indiferente Hastler; la muerte de K. acompañada por una explosión atómica (...)»⁹.

Esa última escena, precisamente, da la pauta de la concepción welliesiana, grandiosa, monumental y a veces un poco ingenua, como en todas las obras de este genio irregular y proscrito. Su Josef K. es quizá menos sutil y sumiso de lo deseable; también es menos sutil la interpretación del ámbito en que se mueven sus personajes; el poder, tal como lo ve Welles, es tan terrible, omnipresente y misterioso como en Kafka, pero su dimensión es más terrenal, tiene nombres y símbolos visibles: el estado policiaco, el militarismo y su instrumentación por las élites económicas, la tecnología al servicio de la destrucción de la humanidad, citada al final con el holocausto atómico...

Frente a un Josef K. impulsivo y sin ambigüedades psicológicas (en el fondo, los personajes kafkianos del cineasta están poco matizados o carecen de su objetiva ambigüedad), Orson Welles descifra el camino de su inmolación por escenarios de pesadilla, que son los verdaderos protagonistas de este filme extraordinario y sin embargo discutible.

Welles, al introducir la historia de K. en su prólogo, dice que ésta «has the logic of a dream, of a nightmare». Esta, puede sospecharse, es la más peligrosa simplificación que opera Welles en el texto kafkiano. Porque emparejar las pesadillas diurnas de Kafka con el sueño es por lo menos una visión superficial. El carácter verdaderamente inquietante de las concepciones kafkianas es su carencia de todo alibi onírico: si el sueño es una realidad interior en la vida del hombre, la pesadilla kafkiana es una realidad exterior, que se impone a sus seres con una falta de lógica que pertenece a un mundo inexplicable pero tangible, material. Es bastante obvio que si Kafka lleva a Josef K. a Gregorio Samsa, o al agrimensor, a situaciones aparentemente imposibles, es porque representan apenas una acentuación ejemplar de la realidad del mundo, tal como la historia moderna parece confirmar...

Donde el cineasta consigue una creación que coincide a la vez con su visión

⁹ Georges Sadoul: *Dictionary of Films*. (Edición traducida, puesta al día y editada por Peter Morris). University of California Press. Berkeley y Los Angeles, 1972.

personal y con Kafka, es en la atmósfera y el tiempo, potenciados a su vez por los extraordinarios escenarios elegidos y que ya se citaron más arriba. El barroquismo visual de Welles da vida propia a esos ámbitos desmesuradamente vacíos o abarrotados de objetos absurdos. Todos ellos logran —como la lectura de las obras de Kafka— producir un malestar infinito, una sensación de sueño monstruoso del cual es imposible salir porque está más allá de la voluntad. Es la misma trama de la opresión absurda y lacónica, del miedo y la soledad.

De todos modos, como siempre que surge el problema del cine adaptando obras literarias (sobre todo cuando son importantes y no simples fuentes de «argumentos») se planteará el dilema de esa transposición de términos, de valor a valor. Cuando se trata de novelas de acción (como Dumas o Walter Scott), el paso a la imagen cinematográfica no presenta demasiadas dificultades, porque lo esencial de la palabra, en ellas, no es expresar o recrear, sino describir imágenes. Pero aun allí, es imposible evitar la contradicción existente entre los dos medios: en el libro las imágenes se forman gradualmente, al tiempo de la lectura. En cine las imágenes son simultáneas. Como escribía Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*), «... en cuanto a pretender “visualizar” las imágenes que la lectura hace nacer en el espíritu es un absurdo. Además de que la imagen mental depende del lector, se sitúa en el plano de lo conceptual, mientras que la imagen cinematográfica es un dato objetivo. Lo correspondiente, en cine, a la imagen mental, es la *idea* nacida de una relación de imágenes, y en modo alguno la imagen misma».

No podemos, pues, esperar en un universo literario como el de Kafka un equivalente cinematográfico. Es fácil decir: «Hay que ser fiel al espíritu y no a la forma», transformando sus estructuras y sus datos. Pero en literatura, *letra y espíritu* son interdependientes... Como decía René Micha, «El lenguaje del arte es inseparable de los signos que lo ponen de manifiesto.» ¿Hay entonces que abominar de todo proyecto filmico que quiera abreviar en una fuente literaria? No, por supuesto, si el talento del recreador cinematográfico consigue (como rara vez sucede) una obra significativa. Pero siempre, para bien o para mal, será otra cosa.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
MADRID-13