



EL PROCESO DE KAFKA A LA LUZ DE ORSON WELLES

RUINA DEL PALACIO DE LA MEMORIA O CÁRCEL ENAJENADA COMO IMAGEN CONTEMPORÁNEA DEL MUNDO¹

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ²

Fecha de recepción: 17/11/21
Fecha de aceptación: 30/12/21

Resumen: A partir de la adaptación cinematográfica que Orson Welles realiza de *El proceso* de Kafka opondremos el concepto renacentista y barroco del teatro de la memoria a la idea de un desquiciado escenario carente de coordenadas sobre el que emerge la modernidad. Este espacio desprovisto de norte, de arriba y abajo, como las cárceles de Piranesi o los mundos de Meyrink y Kubin, se presenta como una nueva teodramatización, si bien enajenada en la medida en que el individuo, lejos de encontrar en ella una vía de acceso a su identidad y a un modelo de realidad, se pierde en sus laberínticos subterráneos.

Abstract: *In this paper it will be compare the renaissance and baroque concept of ‘memory theatre’ with the image of a labyrinthine territory from which the modernity emerges. We will explore this displacement on the basis of Orson Welles’ film adaptation of Kafka’s The Trial. An insane scene deprived of coordinates, like Piranesi’s prisons or Meyrink and Kubin’s worlds, reveals a renewed – chaotic– theodramatization, where the individual can not find a way to access his interiority. In this psychic labyrinth the human being remains permanently lost.*

Palabras clave: *El proceso; Orson Welles; Franz Kafka; teatro de la memoria; laberinto.*

Keywords: *The Trial; Orson Welles; Franz Kafka; memory theatre; labyrinth.*

¹ Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de personal posdoctoral de formación en docencia e investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019.

² Guillermo Aguirre es doctor en Estudios interculturales y literarios por la Universidad Complutense de Madrid, centro donde actualmente ejerce como docente e investigador posdoctoral en el Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción. Es colaborador en el Máster en investigación e interpretación musical de la Universidad Internacional de Valencia. Sus ramas de estudio son la poesía en español de los siglos XX y XXI y la filosofía del arte.

1. UNA TEODRAMATIZACIÓN. La tesis planteada en estas páginas plantea la idea de que el modelo mnemotécnico que desarrollaron autores renacentistas y barrocos en torno al teatro de la mente, teatro de la memoria —imagen de un cosmos cuyo recorrido adecuado dota de sentido u orden a la realidad y de esta forma permite el progresivo ejercicio de conocimiento de sí por parte del sujeto—, se replantea en la adaptación que Welles realiza de *El proceso* de Kafka —conforme a una intensificación de la confusión espacial respecto de la ya de por sí exagerada presentada en la novela— como fantasmagórico escenario en el que las diferentes habitaciones, composiciones del saber, carecen de coherente articulación. El sujeto que se incorpora al curso de ritos de paso propuesto por esta espacialidad, o simplemente a esta teodramatización —siguiendo con ello la terminología de Cacciari—,³ se ve irremediamente extraviado en los pasillos de un laberinto que es el de la propia interioridad o el del territorio mental de una suerte de demiurgo.

Como paradoja de este planteamiento queda el hecho de que quien este camino recorre se revela como vidente en una época donde no hay dios o dioses y, por tanto, nada que ver. Desde una perspectiva próxima —pues la obra que atenderemos nos obliga a la formulación de variantes y contrapuntos—, asumiendo y matizando la naturaleza que Kasimir Edschmid adjudica al sujeto expresionista, relativa a que éste ya no ve, sino que tiene visiones,⁴ encontramos que la falta de mundo objetivo padecida por el individuo encuentra su complemento en una visión interior velada y desustanciada. Se trata esto último de algo que Harold Bloom, en su acercamiento a Kafka, fija al horror experimentado por el sujeto ante la contemplación del *kénoma* o “vacío cósmico al que hemos sido arrojados”,⁵ territorio que será descrito más adelante, en este mismo texto de Bloom, como “espacio gobernado por los arcontes”.⁶ Con su situación en este aciago escenario el sujeto se sabe en un teatro de marionetas donde él no es sino una más entre ellas, en la línea explorada por Kleist —vidente, también él, de otra época incipientemente desustanciada—⁷ en su texto clásico *Sobre el teatro de marionetas*. Asistimos con ello, atendiendo a esta teodramatización, a una intriga en la que el sujeto queda a merced de fuerzas y tensiones tendentes a escindir, confundir y deformar toda realidad, con ajuste al fermento dualista —gnóstico si se prefiere, si bien alterado dado que la tensión entre los opuestos queda descompensada— que nutre el expresionismo. Pudiera hablarse, en este sentido, de un dualismo sin punto de fuga, o sin otro punto de fuga que el sacrificio del sujeto; un dualismo no sólo desequilibrado⁸ sino a su vez filtrado por la circularidad sellada por el reajuste nietzscheano.

³ Siguiendo la terminología de Hans Urs von Balthasar.

⁴ K. EDSCHMID, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlin, 1920.

⁵ H. BLOOM, ‘Kafka’, trad. de M. Bojalil, en *Acta poética*, vol. 1-2 (1989), p. 361.

⁶ *Ibid.*, p. 362.

⁷ Las páginas de Kleist, por lo demás, constituyen un documento excelente para realizar, por contraste con lo en estas páginas presentado, un desarrollo en torno al concepto de gracia. Una directriz de pensamiento, por tanto, en la línea explorada por Manuel González de Ávila en el artículo al que más adelante remitiremos.

⁸ Desequilibrado dado que, como luego reiteraremos siguiendo la lectura realizada por Bloom de la obra de Kafka, en ésta no se niega a un dios, sino que más bien se considera que éste está ya infinitamente lejos.

2. DEL TEATRO DE LA MEMORIA AL LABERINTO DE PÉRDIDA. La idea de “plasmarse y transformar la interioridad para tener el control sobre la exterioridad”⁹ es comentada por Corrado Bologna en el prólogo de su estudio sobre el teatro de la mente, planteamiento desde el que cabe establecer un nexo, aun por oposición, con la contemporaneidad, en la medida en que aquello que constituía una *imago mundi*, un cosmos mensurable y ordenado, deviene en un escenario carente de coordenadas, un laberinto cuyo minotauro adopta la naturaleza de demiurgo —de un tirano, si se prefiere— o de una nada. Este espacio desprovisto de medida, desprovisto de arriba y de abajo, se revela como una deformación del teatro de la memoria tal y como lo concibieron Giulio Camillo, Matteo Ricci o Giordano Bruno, entre otros y cada uno con sus particularidades.¹⁰ El individuo, lejos de integrar su identidad en un modelo de totalidad por vía mnemotécnica, guiado por la pauta que le proporcionan las imágenes en el sentido trabajado por Warburg —influido a su vez por Camillo—, se pierde en los laberínticos subterráneos del imaginario, prefigurados visualmente por Piranesi con sus cárceles, palacios de la memoria en desuso oscurecidos y redescubiertos, junto por Kafka, por Escher, Klinger, Kubin, Meyrink, así como por los maestros del cine expresionista, de notoria influencia en la película de Welles,¹¹ aun cuando el cineasta no dejó de comentar su desinterés por esta corriente.

A la hora de resaltar la traslación o metamorfosis del palacio de la memoria en laberíntica ruina cabe separarnos por un instante de *El proceso* —aquí atendido fundamentalmente a partir de la película de Welles— y aproximarnos a las páginas de *El castillo*, donde observamos a su protagonista, el agrimensor K, imposibilitado no sólo de acercarse y acceder al interior de ese castillo, sino en consecuencia de medir —ordenar— el territorio, una vez más como resultado de la escisión entre un modelo de realidad/idealidad y la psique o coordenada existencial del sujeto. Si desde este escenario trazamos un amplio arco con el ánimo de resaltar una directriz histórica fundamentada en la tradición, encontramos representado en el ángel de Ezequiel, siguiendo a Ignacio Gómez de Liaño, a un “minucioso topógrafo, en tanto que el profeta actúa como el ayudante que sostiene la cinta métrica y toma nota”¹² de las medidas del terreno sobre el que ha de levantarse el templo y las que este mismo ha de poseer.¹³ En su acercamiento a la cuestión, el autor de *El círculo de la sabiduría* es contundente: “El templo de Ezequiel es [...] un templo de la memoria, un recordatorio de estatutos y normas, a fin de que el fiel cumpla con sus obligaciones, y se conduzca en la vida conforme al cerrado, jerarquizado y segregacionista modelo arquitectónico; y no de una memoria cualquiera, sino de la Memoria de la Ley convertida en moviente visión interior”.¹⁴ La desvinculación de la Ley respecto de un orden universal, su

⁹ C. BOLOGNA, *El teatro de la mente: De Giulio Camillo a Aby Warburg*, trad. de H. Aguilà, Siruela, Madrid, 2017, p. 9.

¹⁰ En un marco reciente, a partir de los estudios desarrollados por Frances Yates, destacamos los trabajos de Ignacio Gómez de Liaño, del citado Corrado Bologna o, en un ámbito literario, del británico Simon Critchley.

¹¹ De hecho, puede decirse que no hay plano, en toda la película, que no esté matizado por el acusado dramatismo que impone la cámara, con ajuste a un amplio registro de posibilidades: subjetivación del mundo de objetos, alternancia súbita de picados y contrapicados, dominio del claroscuro, violentos primeros planos, etc.

¹² I. GÓMEZ DE LIAÑO, *Filósofos griegos, videntes judíos*, Siruela, Madrid, 2004, p. 229.

¹³ De realizar una traslación y comparar esta medición con la que en principio le ha sido encomendada al agrimensor K, encontramos que éste no podrá llevar cabo su trabajo pues la idea de un orden del mundo no permanece activa. No de otro modo advertimos en *El proceso* una catedral con aspecto de solar —así en la adaptación de Welles—, edificio fantasmático, mero residuo psíquico.

¹⁴ I. GÓMEZ DE LIAÑO, *op. cit.*, p. 239.

metamorfosis de vaso comunicante en jaula¹⁵ —tal como se advierte en Kafka y en Welles—, desprende al individuo de la creación, lo desprovee de coordenadas y con ello de memoria, aspecto a su vez aclarado por Bloom cuando recuerda que Yerushalmi, en su breve pero esclarecedor ensayo,¹⁶ señala que aquélla, la memoria, es en el pueblo judío “un modo normativo y no histórico”.¹⁷

Cabe, una vez realizadas estas anotaciones, volver al punto de partida y recordar la comprensión del proyecto de Giulio Camillo como un deseo de observar las profundidades de la mente al tiempo que el individuo progresivamente acentúa su autoconocimiento, con el fin de contrastar este objeto con el hecho de que la medición o dotación de un orden del mundo resulta tan imposible para K como el hallazgo de un sentido de lo real en Josef K, cuya hipotética estancia en el palacio, ahora cárcel de la mente —así lo consideramos, proponiendo con ello la idea de que la lejanía del protagonista respecto del castillo en la novela homónima deja paso en *El proceso* a una estancia en el interior de dicho castillo, palacio o territorio arquetípico, aun para descubrir un mundo de horrores—,¹⁸ le revela un caótico escenario en cuyo centro, al que acaso accedemos al final de la película cuando el protagonista irrumpe en una desoladora iglesia, se encuentra aquella figura que puede tenerse como el referido demiurgo, encarnación de un tirano o, de modo más abstracto, como entidad negativa suplantadora, desde su situación en este siniestro ónfalos, de un absoluto. El diagrama que define un modelo de cosmos se revela como laberinto a cuyo centro llega el protagonista para descubrirse como marioneta de una gran mascarada en la que “Dios también estaba implicado”, tomando prestado el comentario de uno de los pocos personajes que transitan el también abandonado mundo de *El caballo de Turín*, de Béla Tarr, y adjudicando a la idea de Dios los rasgos de las figuras arriba referidas —demiurgo, tirano, etc.—. Esta proyección del protagonista sobre un escenario espectral al término de la película no deja de testimoniar lo falso de nuestras ideaciones, la naturaleza espuria, a su vez, de quien se erige en usurpador de un innoble trono.¹⁹

¹⁵ Prevención que encontramos en: L WITGENSTEIN, *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*, trad. de F. Birulés, Paidós, Barcelona, 1990, p. 50.

¹⁶ Y.H. YERUSHALMI, *Zajor: la historia judía y la memoria judía*, trad. A. Castaño y P. Villaseñor, Anthropos, Barcelona, 2002.

¹⁷ H. BLOOM, *op. cit.*, p. 383.

¹⁸ Pudiendo identificar a ese demiurgo, según se ha señalado, con un suplantador en la esfera política o religiosa, con un orden mecanizado o con los fantasmas proyectados por uno mismo —incluso, si se prefiere, ceñidos al concepto de ‘uno mismo’—.

¹⁹ Cabe proponer la imagen de quien maneja el proyector frente al que el sujeto se sitúa desde una relación con la siguiente escena presentada por Blumenberg, pasaje que bastará con citar textualmente para que cada lector extraiga sus propias consideraciones: “La presentación que hace Platón en el *Sofista* de su héroe negativo traiciona claras referencias al escenario de la caverna: él es el que ha huido a la oscuridad del no-ente, donde sólo difícilmente puede ser conocido, y ahí imita al ente en imágenes desprovistas de entidad, él es el que maneja el dispositivo de sombras chinescas, el sofista, el que mágicamente quiere provocar en los hombres un gusto por la apariencia. En general, lo primero que ‘explica’ la caverna es la posibilidad de un fenómeno como el del sofista. [...] El neoplatonismo fue el primero que aceptó sin más este mito como ‘metáfora absoluta’, en parte vinculándolo con Empédocles y Platón, en parte con la gruta homérica de las ninfas, que en la alegoresis homérica, como muestra el tratado de Porfirio *De antro nympharum* [Sobre la cueva de las ninfas], había crecido hasta alcanzar significación cósmica. Ahora, el cosmos se ha convertido en ‘caverna’, y ‘lo-de-fuera’ en trascendencia pura y dura, paidéticamente inalcanzable. Una ‘arquitectura doctrinal’ cúlta había materializado la metáfora absoluta. Gnosis y patrística la han adoptado como lugar del acontecer soteriológico, entendido como ‘luz en la caverna’. En la metáfora de la caverna se expresa un sentimiento cósmico” (H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, trad. de J. Pérez de Tudela Velasco, Trotta, Madrid, 2018, p. 124).



1. Josef K delante de la pantalla y frente al proyector

3. PESAJE DEL ALMA. Una vez expuestas las consideraciones preliminares matizaremos la comprensión aquí priorizada relativa a un ejercicio fallido de interiorización psíquica —conforme a la apuntada idea de que el interior de ese castillo al que el personaje de la obra homónima de Kafka no consigue acceder es transitado por Josef K en *El proceso*—. Para ello nos adentraremos puntualmente en otra intelección estrechamente vinculada con la hasta el momento expuesta, en referencia al motivo del ‘instante peligroso’ del que da cuenta Massimo Cacciari en su ensayo *El ángel necesario*.²⁰ El filósofo hace referencia al rol de los guardianes en la obra de Kafka —cuyo protagonismo acaso se acentúa en la adaptación de Welles— sobre la base de su naturaleza seráfica. Desde esta identificación encontramos que las dos figuras que salen al encuentro de Josef K y lo sacan de la cama, del sueño,²¹ atesoran rasgos tomados de una teodramática de raíz gnóstica —resaltándose así, a un tiempo, el sustrato imaginal del que se nutre la cábala—.²² El ‘instante peligroso’ es un tiempo sin tiempo, una experiencia del alma no acontecida ni en un orden diurno ni en uno nocturno. Cabría, más ajustadamente, señalar que en la narración atendida nos situamos en la esfera de lo que Corbin, en relación con el ideario sufí, denomina mundo imaginal, si bien en este caso desde la experiencia de un sujeto melancólico —en los términos planteados por el Pseudo-Aristóteles en el *Problema XXX*— poseedor de un carisma negativo²³ que sumerge la realidad en un baño diabólico.²⁴ En relación con este juicio del alma cabe así mismo recordar, a la hora de ofrecer algunas ramificaciones del mundo de símbolos aquí transitado, que el imaginario egipcio alimentó el simbolismo de una cábala que, como reitera Scholem, está en la base de la obra de Kafka o incluso que, siguiendo a Bloom, el propio Kafka renueva. Ceñimos, de acuerdo con lo remarcado en estas últimas líneas, nuestra aproximación a las premisas

²⁰ M. CACCIARI, *El ángel necesario*, trad. de Z. González, Antonio Machado, Madrid, 2005, p. 53.

²¹ Desde una nueva ambivalencia, remarcada en la obra de Welles, entre un despertar del sueño y un entrar en él.

²² Vínculo desde el que Scholem lee la obra de Kafka. De fondo late, tanto en esta lectura como en la que Benjamin realiza, la preocupación por la posibilidad de recomponer lo sacro tras el vaciamiento sustancial del mundo.

²³ M. GONZÁLEZ DE ÁVILA, ‘Escenificar la presencia: O. Welles y F. Kafka, *El proceso*’, *Arbor*, vol. 187-748 (2011), pp. 403, 406.

²⁴ *Balneum diaboli* que Bienczyk pone en relación con la mirada del sujeto melancólico. Consúltese: *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, trad. de M. Lema Quintana, Acantilado, Barcelona, 2014, p. 104.

hallables en todo tensionado dualismo, aquí trabajado desde la idea de que el expresionismo que estéticamente fundamenta o enmarca las creaciones de Welles y de Kafka —aun cuando ambas sobrepasan las medidas de dicha corriente— asume o se presenta como pervivencia gnóstica aun deformada por la sustitución de un doteísmo²⁵ por un oscurecimiento/vaciamiento universal.

Lo que vemos, en suma, y reiterando por un instante lo expuesto, no es por tanto una acción sino un instante sin tiempo, un estado anímico o el pesaje del alma, aun cuando en este juicio no hay posibilidad de lograr una sentencia benévola. En su exposición de la experiencia de Josef K, Orson Welles propone como fondo de la historia el genocidio del pueblo judío, planteando una aproximación al concepto del mal de sentido análogo al trabajado por Arendt en su estudio sobre Eichmann, esto es, pasándolo por el filtro de una sucesión de acciones mecánicamente ejecutadas. Este hecho, atendido desde la idea de una justicia entendida como farsa, nos acerca a su vez, necesariamente, a la parábola “Ante la ley”, situándonos junto a la puerta —puerta del palacio de la memoria o del castillo/mente divina; del lugar, también, donde se habrá de celebrar el juicio, en su sentido histórico o metafísico— con cuya imagen comienza —y en cierto modo concluye— la película. Aquello que se desarrolla aquí es justamente la vivencia de un sujeto que ha accedido, tanto o más por descuido que por *hybris*, al interior de un palacio devenido en laberinto.²⁶

La lectura que Cacciari hace tanto de las figuras mediadoras como de aquellas otras entregadas a una labor de vigilancia en la obra de Kafka —atendida por Manuel González de Ávila en la obra de Welles a partir de la reiterada presencia de ojos acechantes—,²⁷ presenta un imaginario diagramáticamente ajustado a un dualismo destensado que pasa a fundamentarse sobre un principio de perversidad. La ambivalencia o al menos el vínculo del elemento seráfico con una restricción de libertad e incluso con un componente de destrucción es recordada por Gómez de Liaño, quien ofrece la pauta de este hibridismo al señalar, en referencia a la experiencia vivida por Ezequiel, que los querubines de la visión del profeta

no vienen del Sinaí, como ocurría con los relampagueantes nubarrones sobre los que cabalgaba tradicionalmente Yahvé, sino más bien de las especulaciones cosmológicas en las que estaban tan versados los caldeos de Babilonia. La palabra hebrea Kerub, traducida por algunos como ‘el que intercede’ y por otros como ‘conocimiento’, deriva probablemente de Ka-ri-bu, nombre que se daba a los terribles y monstruosos guardianes de templos y palacios en Sumeria y Babilonia. [...] El conjunto presenta el retrato de un guardián alado y armado. Esta imagen está, sin duda, relacionada con las enormes criaturas asirias aladas con cuerpos de leones, toros esfinges o águilas y rostros humanos, que a menudo flanquean las puertas de los templos.²⁸

²⁵ Tomamos prestada la expresión de H-CH. PUECH, *Sobre el maniqueísmo y otros ensayos*, trad. de M. Cucurella Miquel, Siruela, Madrid, 2006.

²⁶ Así, Bloom, con su referencia a una “repetición laberíntica que construye madrigueras”, pone el acento en una escritura que es testimonio de un desorden de lo real y de una carencia de puntos de fuga. H. Bloom, *op. cit.*, p. 11. Este aspecto es retomado y desarrollado por Antonio Lastra en su conferencia “La madriguera de Kafka”, ofrecida en el marco del I Seminario de Grandes Libros en el Ateneo de Valencia el 25 de junio de 2019. El enlace a la misma es: <https://www.youtube.com/watch?v=5htpm8yTS9Y>

²⁷ El autor se acerca a este aspecto desde una vertiginosa descripción: “Ojos aparecen tras mirillas de puertas; ojos espían entre las tablas de la jaula-estudio del pintor; ojos asisten desde la lejanía a las conversaciones de K con el abogado”. M. GONZÁLEZ DE ÁVILA, *op. cit.*, p. 406. Atento a la saturación de objetos de vigilancia y opresión en la obra de Welles, González de Ávila acaba por constatar que “los ojos que vigilan en el filme de Welles, a diferencia de los ojos incrédulos y espantados de K, que sólo preguntan, sí son capaces de penetrar lo que ven”. M. GONZÁLEZ DE ÁVILA, *ibíd.*, p. 406.

²⁸ M. CACCIARI, *op. cit.*, p. 221.

No es otra, entendemos, la naturaleza del individuo que se alza ante la muralla en la parábola, como tampoco la de todos aquellos apéndices de la ley que bajo la apariencia de grises figuras rearticulan la imagen de servidores —vigilantes— de un orden ya no sacro sino demoníaco, lo que en *El proceso* se ajusta a un modelo de mundo mecanizado.²⁹

Se ha señalado cómo el sueño, la vida, la proyección de imágenes, se desprenden de Joseph K como un fruto o secreción natural. Entrar en su sueño es habitar nuestra realidad, de igual modo que habitar su realidad es acceder a nuestro mundo nocturno, ámbito de pesadilla. A partir de este despertar, la sucesión de hechos se desarrolla conforme a una necesidad tal, que el individuo se ve arrastrado hacia el centro de ese caótico laberinto para finalmente verse devorado por la figura que ahí habita, suplantadora de un dios o reveladora de una nada. La identidad entre el laberinto, el palacio de la memoria y la cárcel piranesiana del sujeto contemporáneo se impone de modo natural, solapándose sobre el componente metanarrativo que encontramos en la película —en referencia a la ya referida escena del proyector y de la pantalla frente a la que queda ‘suspendido’ Josef K (fig. 1)— y que permite integrar un elemento decisivo en el imaginario del cineasta. Contextualizaremos sucintamente este aspecto.

Orson Welles rodó *El proceso* a comienzos de los sesenta —el estreno tuvo lugar en el 62—, esto es, en el cénit de sus facultades visuales/visionarias. El dominio técnico mostrado veinte años atrás en *Ciudadano Kane* no precisaba ya de manifestarse; los recursos cinematográficos no guían la estructura narrativa, sino que quedan al servicio de ésta, en verdad un poema dado su fundamento y desarrollo onírico. La genialidad moldea la obra, pero no se muestra, salvo en la referida escena tardía en la que el propio Welles, junto al proyector, en un alarde que condensa toda la trama y que vincula un plano cósmico con el cinematográfico e incluso con el biográfico —algo que llevará a su paroxismo en *Al otro lado del viento* (197-1976)—, hace acto de presencia para mostrar a Josef K la estructura misma del constructo simbólico, del sueño, que es la del cine o la del universo de imágenes. Con la exposición de la parábola “Ante la ley” al principio y hacia el final de la película Welles impone una idea de asfixia, de circularidad opresiva de la que sólo se sale con la consumada sentencia. Aquello, por tanto, que en un primer momento se presenta como estructura o imagen parabólica de la obra —también como sello de ésta—, se revela más adelante como una realidad que ha trascendido los límites de la ficción y se ha impuesto como vivencia consumada, en referencia a los episodios sufridos por el pueblo judío, contexto indisociable del trabajo del cineasta.

En la concatenación de acontecimientos vivenciados en un tiempo sin magnitud, aquello que la experiencia de Josef K presenta es una caída poéticamente fijada al concepto de melancolía.³⁰ La exposición del recorrido de Josef K sigue una causalidad, como tantas veces se ha señalado, perfectamente ajustada al movimiento o impulso que la origina. Esa misma lógica, esa misma necesidad se inclina tan violentamente hacia adelante, pero a un tiempo queda tan estrictamente sometida a unas leyes prefijadas, que no es posible imaginar otra cosa que no sea el sacrificio de quien se ha atrevido a elevarse por encima del tolerado umbral de visión, o de quien ha tratado de comprender —y de algún modo de revelar— con su naturaleza

²⁹ En la obra de Kafka es en el relato *En la colonia penitenciaria* donde este aspecto queda expuesto con mayor frialdad y violencia.

³⁰ Bienczyk, en su trabajo sobre la melancolía, describe poéticamente la situación en la que habita un sujeto cuyo mal queda fijado a un vaciamiento de sí —y con ello del mundo— consecuencia de una pérdida, y al aferramiento a un pasado saturado de culpa: “[T]ras la mirada melancólica se esconde un sujeto que mira a las personas y los objetos como a sí mismo: como a una no presencia, una pérdida, algo que queda fuera de su alcance”. M. BIENCYK, *op. cit.*, p. 89.

interrogativa lo que para la perpetuación de la farsa debía permanecer oscurecido. Nada de esto resulta ajeno a la idea de constitución de una mente universal asumida en los principios rectores del teatro de la memoria, donde subyace “el proyecto extremo de convertirse en Dios [...]. Esta ‘deificación’ se consigue ejercitando las potencias del alma para llevarlas a cabo en una metamorfosis. Pero también existe una dimensión laica y exclusivamente pragmática (quizás incluso diabólica) que va tomando cuerpo y, sin que nos demos cuenta, impregna en todo momento nuestros pensamientos y acciones”.³¹ Sea cuanto sea, es preciso añadir que el sustrato articulado en torno al concepto de culpa en la obra de Kafka queda en Welles necesariamente suavizado por el mismo motivo por el que el cineasta se vio obligado a modificar el final de la historia, en referencia a que entre la novela y la película se había producido el genocidio del pueblo judío.

4. LOGOS ENAJENADO E INSTANTANEIDAD CLAUSURADA. Hemos comenzado este estudio señalando que aquello que en *El proceso* se advierte es una imposibilidad de ver o, si se quiere, un quedar condenado a ver tan sólo una interioridad desustanciada. La imagen del mundo, que en principio habría de comunicar la psique individual con la universal, en la obra de Kafka es presentada como laberíntica madriguera,³² en relación a su vez con la idea de una memoria dañada, de una proyección bloqueada.³³ La posibilidad, conforme le es dado al vidente, de conocer el futuro poniendo la mirada en el pasado —tal como plantea Giorgio Colli al abordar la figura de Epiménides (S. VI a. d. C.) y, de modo más general, la sabiduría presocrática—, se anula en este drama donde la determinación que impulsa a avanzar e incluso a encontrar un final sitúa al sujeto, de modo reiterado, en el punto de partida, todo ello como resultado de la fuerza succionadora a la que queda sometida la acción de dicho sujeto.³⁴ Podría atenderse a este fenómeno a partir de la descripción presentada por Benjamin con ‘su’ ángel de la historia, si bien desde la perspectiva no del ángel, sino de lo que queda devorado por el tiempo. La fuerza que arrastra al individuo hacia el eje del laberinto no deja de corresponder a una caída determinada por la condición esencial del ser, devorado por la nada. Siguiendo en este lugar las coordenadas ofrecidas de Deleuze y Guattari,³⁵ encontramos que en la lógica kafkiana la culpa —encarnada en el individuo— busca —acude a— su castigo, ejerciendo de algún modo como centro de gravedad y, a un tiempo, como fundamento de la existencia.³⁶ En lo que interesa resaltar, una idea de bucle o esfericidad determina en la historia narrada por Kafka y por Welles la articulación entre pasado y futuro, siempre desde un sentido marcadamente negativo referente a una imposibilidad de abandonar lo que parece una mascarada universal.³⁷

³¹ C. BOLOGNA, *op. cit.*, p. 9.

³² Remitimos, nuevamente, al texto de Bloom y a la conferencia de Antonio Lastra ya referenciados.

³³ Todo esto permite, naturalmente, un enfoque freudiano de su obra, perspectiva explorada hasta la saciedad y en la que no vemos necesario entrar.

³⁴ O, tomando la idea de Simmel recordada por Blumenberg, de una situación en el marco de una rueda... de radio infinito. *Vid.* (H. BLUMENBERG, *Naufragio con espectador*, trad. de J. Vigil, La balsa de la medusa, Madrid, 2018, p. 100.

³⁵ Avanzamos con ello desde un enfoque freudiano pasado por alto, a uno lacaniano, así mismo demasiado reducido, como toda hermenéutica —la aquí expuesta en primer lugar—, para contener la obra de Kafka. Remitimos al lector a: G. DELEUZE Y F. GUATTARI, *Kafka: por una literatura menor*, trad. de J. Aguilar Mora, Era, México D.F, 1999.

³⁶ Se trata de un aspecto, con todo, que en Welles queda suavizado con el fin de liberar a quien se ve agredido por fuerzas ajenas.

³⁷ No está de más señalar, en este punto, que Bloom optará por no adjudicar al ideario de Kafka el carácter de gnóstico pues en Kafka la salvación queda imposibilitada para el individuo —no tanto por la necesaria ausencia de un dios sino porque éste está ya muy lejos—. Esta sensación de alejamiento progresivo está en el germen de la modernidad.

De comprender, por tanto, al protagonista como vidente en el sentido trabajado por Colli y por Gómez de Liaño, si bien en un tiempo sin dioses, la narración vendría a ofrecer el pindárico —o heraclíteo— sueño de una nada —sueño de un sujeto sin pasado ni futuro, pura interioridad o sustancia misma del sueño, siendo necesario asumir este elemento tautológico para expresar correctamente la idea presentada—, sueño por tanto de nadie enmarcado o conformador de una realidad suspendida, una realidad espectral en tanto que nada la trasciende.

En todo cuanto vamos exponiendo se impone la idea de un estar aparentemente despierto en la geografía del sueño —individual y universal—. Si bien en este momento podría afirmarse que quien en tal lugar y condición se encuentra tratará, infructuosamente, de ordenar con lógica lo que carece de ella o lo que participa de una distinta a la que conocemos o simplemente construimos, más preciso resulta indicar que el mundo en el que nos situamos se rige por una lógica despojada de toda secreción imaginal: puro lenguaje, letra sin sustancia cuya única función es servir de alimento a lo blanco de la página. Esta letra, ley kafkiana, se revela como la jaula o madriguera en la que lo real se desustancia. El Logos creador deviene, por hipertrofia y por confusión —se toma la palabra por la cosa— en logos que devora. Si lo referido al logos lo proyectamos sobre la imagen, por ajustarnos con rigor al lenguaje de Welles, encontraremos una similitud delatora de un mismo vaciamiento —pudiendo acogerlos, una vez más, al elemento metafórico que encontramos en la referida escena (fig.1) de la pantalla—.38

La consolidación de una *imago mundi* queda en este escenario al servicio de un logos enajenado que no crea mundo sino que lo desintegra, tal como se explora en el relato *En la colonia penitenciaria* a partir del ejemplo de una horrible máquina, mecanismo universal,³⁹ en perfecta oposición a toda idea y representación de un modelo utópico de realidad.⁴⁰ En *El proceso* hallamos, en este sentido, que el universo de imágenes que en los modelos del teatro de la memoria renacentistas y barrocos testimonian una forma de organizar y ajustar la vivencia interior y exterior del individuo a un esquema de la realidad, se redefine como fantasmagórico objeto nacido de aquella figura que dirige el proyector sobre Josef K.⁴¹ No nos detendremos en la relación y tensión existente entre una interioridad caótica y un orden utópico del mundo,⁴² aspecto interesante de abordar desde estas coordenadas, si bien apuntamos que visualmente queda reflejada en la escena en la que Josef K, tras abandonar la celda

³⁸ Cabe vincular la construcción de este lenguaje desustanciado con la ‘jaula de hierro’ de Weber, entendida en lo que nos ocupa como hipertrofia alcanzada por un conocimiento desustanciador y enajenado —permanentemente proyectado fuera de sí—.

³⁹ También aquí, a partir de los presupuestos desde los que Blumenberg, en *Paradigmas para una metaforología*, se acerca a la evolución del término *machina*, es posible definir un modelo de mundo.

⁴⁰ Regresando a nuestra base renacentista y barroca, la idea de una inteligencia universal trabajada por autores como Bruno o Leibniz deviene en nuestra historia en una enajenada y perversa mente delatora de un caos universal. Se trata de un orden de ideas vigente en una época, la actual, afanada en dar forma a una inteligencia omniabarcante proyectada/replegada sobre un orden inorgánico.

⁴¹ Invitamos al lector a contrastar la escena referida con los planteamientos trabajados por Blumenberg en pasajes como el que sigue, relativo a un Francis Bacon para quien “la antigua metáfora del mundo como teatro y del hombre como espectador queda expresamente derogada: el mundo se convierte en tribunal, el hombre en juez e instructor del áspero interrogatorio a que se somete a la Naturaleza” (H. BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, trad. de J. Pérez de Tudela Velasco, Trotta, Madrid, 2018, p. 56). Con este tránsito o simplemente tensión se presenta a su vez, de forma sencilla y descarnada, el *modus operandi* de nuestra propia mente.

⁴² En relación con la idea de interioridad caótica en el cine expresionista remitimos a los trabajos, ya clásicos, de Eisner y de Kracauer. En lo relativo al vínculo entre utopía y distopía en el siglo pasado, recomendamos al lector los ensayos de Marjorie Perloff y de Roger Griffin recogidos en la bibliografía adicional.

del pintor Titorelli, atraviesa unos pasillos (fig. 3) que tanto recuerdan a los decorados de Caligari (fig. 4) como a uno de los escenarios proyectados a finales de los treinta con vistas a la no celebrada Exposición Universal del 42 (fig. 2) —que en un primer momento iba a celebrarse en la Roma de Mussolini—. Lo que Josef K encontrará a la salida de la celda de Titorelli —cuya significación como pintor/artista no hemos de desatender en tanto que encarna el rol de creador o de sujeto reproductor de imágenes, en el sentido de simulacros, metáforas o dobles de lo real— es un pasillo saturado de archivos remitente, una vez más, al mecánico y pulcro procedimiento con que se gestó el genocidio judío, pero también a la idea de un adentramiento en la mente de un demiurgo que rige la vida del sujeto con no menor mecanicidad y pulcritud.



2. Pabellón para la Exposición Universal de Roma 42, finalmente no celebrada



3. Josef K atraviesa el pasillo a la salida de la habitación/celda de Titorelli



4. Imagen de *El gabinete del Doctor Caligari*

En conformidad con los planteamientos trabajados, la situación del sujeto no deja de encontrar uno de sus hipotéticos fundamentos en el extravío que aquél sufre en su conocimiento de sí. Roto el hilo de la memoria, rota la cadena de imágenes, cuanto se evidencia —por establecer una última relación antes de poner fin a estas páginas— es el oscurecimiento o deformación de la doctrina de la instantaneidad, entendida por Colli como el “punto en el que esa trama se rompe y surge algo que da sentido a todos los ‘trabajos precedentes’, como dice Platón, o ‘compensa el esfuerzo de todo un año’, como comenta Goethe”.⁴³ Contrariamente a esto último, aquello que queda esclarecido en nuestra historia —esclarecido por oscurecimiento— es la más absoluta vacuidad, y así, frente a la idea de que “siempre que se celebra un momento se hace presente el conocimiento misterioso, según la entera tradición filosófica, de Parménides a Nietzsche [, y] el instante concreto da testimonio de lo que no pertenece a la mera representación, a la apariencia”,⁴⁴ asistimos a la negación o imposibilidad de todo conocimiento,⁴⁵ a la imposibilidad de reconocer o fijar una imagen de realidad/idealidad.

⁴³ G. COLLI, *La sabiduría griega III, Heráclito*, trad. D. Mínguez, Trotta, Madrid, 2010, p. 197.

⁴⁴ G. COLLI, *ibíd.*, p. 197.

⁴⁵ De nuevo remitimos al texto de González de Ávila. Aquello que se le revela al individuo que participa de este estado de suspensión es una vacuidad, el oscurecimiento de una imagen del mundo, experiencia que no ha de desvincularse de lo que hemos venido a comprender a partir de la naturaleza melancólica del sujeto, delatada por su aura negra o carisma negativo. Recogemos los dos pasajes de González de Ávila en los que se hace referencia a esta condición esencial de Josef K: “K no será llevado a juicio por su *hacer* —en todo ortodoxo—, sino por su *ser*: por una identidad específica de la que brota un carisma negativo, un conjunto de efectos de presencia (la incapacidad para saber estar en su sitio, para seguir una conversación, para moverse con discreción, etc.) sádicamente descrito por su cínico abogado, y perversamente disfrutado por la promiscua enfermera de éste, Leni. Con la llegada de la culpa y de su aura perniciosa queda bloqueada la implicación del culpable en el campo de la intersubjetividad, en la vivencia compartida, y activado un proceso de autorreflexión que separa al culpable a la par de los demás y de sí mismo, desposeyéndolo de cualquier atisbo de seguridad ontológica (Laing, 2004)”. M. GONZÁLEZ DE ÁVILA, *ibíd.*, p. 403). Páginas después, leemos aún: “Los demás acusados atisban en el

Es éste el lugar exacto en que nos hemos de detener pues, ahí donde en este teatro, palacio o castillo de Kafka y de Welles —recordemos también el sentido de la memoria, así como lo espectral de la mansión-castillo en *Ciudadano Kane*—⁴⁶ idealmente se esperaba el hallazgo de una lógica atenta a las demandas del individuo,⁴⁷ o la visión de un ordenado mundo asimilado por el sujeto de abajo arriba⁴⁸ conforme a un patrón común al modelo de conocimiento ceñido a las premisas del teatro de la memoria,⁴⁹ sólo se advierte la confusión más absoluta, el desorden desde el que se presentan cada una de las habitaciones de la interioridad y de la exterioridad. La palabra, la ley, no se revela como promesa de salvación sino como mecanizada condena.

Expondremos, para concluir, las líneas generales seguidas en este trabajo y con las que meramente se desea ofrecer una idea sintética del mismo: 1) a partir de la relación trabajada por Gómez de Liaño entre la visión del templo en Ezequiel —donde se le dan las claves para su reconstrucción— y el palacio de la mente ideado por Giulio Camillo se ha establecido una contraposición con la visión de Josef K —en Welles expuesta en diabólico bucle conforme al componente metanarrativo señalado a lo largo de estas páginas— con el fin de destacar la desorientación que el sujeto moderno encuentra en una ruina simbólica en la que él mismo sólo tiene cabida como alimento de una fábula. 2) Esta última viene a resaltar el desorden —cósmico—⁵⁰ de lo que ha de comprenderse como laberinto o cárcel de la memoria. 3) La idea, a su vez, de un conocimiento del pasado a partir del que conocer el futuro,⁵¹ tal y como se plantea, siguiendo a Colli, en los visionarios de la Antigüedad presocrática, queda sellada para

rostro de K la premonición de su condena, leyendo como en un libro abierto los signos de su carisma negativo”. M. GONZÁLEZ DE ÁVILA, *ibid.*, p. 406.

⁴⁶ Sería éste un interesante tema de estudio que partiría de la imagen de una idealidad cristalizada en una esfera reducida a añicos —conforme al afamado pasaje situado al término del film—, así como del concepto de suplantación o duplicación de un mundo.

⁴⁷ Todo ello podría así mismo desarrollarse a partir de una problemática fijada a la naturaleza de la palabra, al proceso de reificación y tecnificación determinado ya por su propia naturaleza.

⁴⁸ Frente a esta idea de conocimiento de abajo arriba —desde el yo hacia lo universal— ha de situarse una idea de caída, un vector relativo a una pérdida y a una impotencia del —o rechazo sufrido por el— logos.

⁴⁹ En relación con un curso que va del cuerpo central de quien se sitúa en este teatro hasta lo universal. Este recorrido de abajo arriba —que, no obstante y conforme a una distinta intelección, puede representarse desde una perspectiva especular como un recorrido hacia el interior de sí para salir de sí, esto es, un curso en este caso de descenso, catabático, seguido del deseable ascenso— queda en proximidad a la configuración del mundo con ajuste al concepto, aquí pertinente dada su fundamentación al tiempo que se trabajaban los modelos mnemotécnicos diagramáticos, de la *mathesis universalis*. Descartes describe este concepto en sus *Reglas para la dirección de la mente* (R. DESCARTES, *Reglas para la dirección de la mente*, trad. de F. de P. Samaranch, Orbis, Barcelona, 1983). La pérdida de un orden del mundo inevitablemente queda suplantada, de nuevo en relación con la idea de un ya descompensado dualismo, por la victoria del caos, en este caso no aliado tanto a la materia en su sentido habitual, como sí a un orden enteramente mecanizado.

⁵⁰ Cósmico y cómico, estableciendo así una relación que nos lleva a Joyce —*cosmicity*: al respecto remitimos al lector al estupendo libro *The Hours of James Joyce*, de J. Mercanton— y que permite entender esta teodramatización asumiendo los recurrentes momentos macabramente cómicos que Kafka introduce en sus trabajos y con los que, como recuerdan sus biógrafos y estudiosos, tanto se divertía. No de modo distinto describe Welles su experiencia cuando vio por vez primera *El proceso* en la gran pantalla. Las risas llegaron a resultar de lo más molestas y desconcertantes para el resto de espectadores que estaban en la sala.

⁵¹ Al respecto comenta Colli que “La salvación consiste en recuperar el pasado, porque previamente ahí es donde se disipan todas las apariencias y se nos da la posibilidad de ver al dios y, en consecuencia, de transformarnos a nosotros mismos en seres divinos”. G. COLLI, *La sabiduría griega II. Epiménides, Ferecides, Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Onomácrita*, trad. de S. Mínguez, Trotta, Madrid, 2020, p. 16.

Josef K, así como todo conocimiento por vía acusmática.⁵² 4) El deseo del protagonista de fijar el mundo a una lógica construida por la palabra reitera el paso de un conocimiento dado a uno construido desde dentro —dialéctico— en la Antigüedad —inicio de la sofística—, si bien en un momento en el que la palabra se ha desvinculado de su fundamento.⁵³ 5) Con todo ello nos situamos en el punto de partida de todo estudio sobre Kafka en relación con un motivo gnoseológico, pues entendemos que asistimos a un problema arraigado a la naturaleza misma de la palabra. Con la devaluación de ésta por hipertrofia racionalista se viene abajo, en fin, una imagen del universo.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL:

- H. ARENDT, *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. de C. Ribalta, Lumen, Barcelona, 2012.
- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, trad. de C. Serna, Acanalado, Barcelona, 2007.
- W. BENJAMIN, *Sobre Kafka: textos, discusiones, apuntes*, trad. de M. Dimópulos, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014
- H. CORBIN, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, trad. de A.C. Crespo, Siruela, Madrid, 2006.
- L.H. EISNER, *La pantalla demoniaca*, trad. I. Bonet, Cátedra, Madrid, 1988.
- I. GÓMEZ DE LIAÑO, *El círculo de la sabiduría I. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Siruela, Madrid, 1998.
- G. GRIFFIN, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, trad. de J. Blasco Castiñeyra, Akal, Madrid, 2010.
- HERÁCLITO, *Fragmentos e interpretaciones*, ed. de J.L. Gallero y C.E. López, Ardora, Madrid, 2009.
- F. KAFKA, *El proceso*, trad. de M. Sáenz, Alianza, Madrid, 2000.
- , *El castillo*, trad. de L. Acosta, Cátedra, Madrid, 2003.
- H. KLEIST, *Sobre el Teatro de Marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, trad. de J. Riechmann, Hiperión, Madrid, 1988.
- S. KRACAUER, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. de H. Grossi, Paidós, Madrid, 1985.
- M. PERLOFF, *El momento futurista: La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la Primera Guerra Mundial*, trad. de M. Payrou, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- M. WEBER, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. J. Abellán, Alianza, Madrid, 2001.
- O. WELLES, *Ciudadano Welles. Conversaciones con Peter Bogdanovich*, trad. de J. Adsuar, Capitán Swing, Madrid, 2015.
- F. YATES, *El arte de la memoria*, trad. I. Gómez de Liaño, Siruela, Madrid, 2011.

⁵² La caída a la que asistimos no queda vinculada sólo a una visión sin objeto, sino que el oído mismo —órgano nocturno, pero así mismo pre-visual, integrador, tribal en el sentido trabajado por M. McLuhan, *The Mechanical Bride*, Gingko Press Inc., Berkeley, 2002— ofrece un escenario desolador, o en verdad aterrador. Recogemos, por esclarecedor de este aspecto, así como por el modo de operar de Welles y por el contexto en el que realiza su adaptación de la obra de Kafka, el siguiente comentario de González de Ávila: “Welles rodó una transposición actualizadora (Tore, 2006) de la novela del escritor checo en un contexto ya definitivamente conquistado por la sociedad del espectáculo, una sociedad que convierte al ciudadano en el insaciable *voyeur* de la fenomenología vicaria producida por las industrias culturales, de lo cual el autor de *Citizen Kane* era a buen seguro consciente. Como asimismo lo era de que necesitaba diversificar la encarnación sensorial de la trastornada relación cognitiva paranoide, y con ese fin, siguiendo la lección de Kafka, recurrió al oído, donde viene a remansarse la inagotable corriente pseudoinformativa y judicativa del rumor social”. M. GONZÁLEZ DE ÁVILA, *ibíd.*, p. 406.

⁵³ Este logos vaciado no es creador sino negador de toda acción, en oposición al logos heraclíteo, indisociable de su función actuante.