

Recreación del laberinto Kafkiano en *El Proceso*, de Orson Welles

Adriana C. CID
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador

Resumen: *A pesar de que rara vez se halla en Kafka una remisión explícita al laberinto, su universo ficcional parece evocar de modo ineludible este motivo.*

También el mundo icónico de Welles asume formas laberínticas cuando se propone recrear al escritor checo, aunque cada artista conserva sus peculiaridades y coloca sus acentos.

El laberinto que ambos artistas plasman en sus obras es complejo y radicalmente distinto del antiguo clásico. Se trata en realidad de un incommensurable laberinto de redes infinitas, más cercano al panóptico que al espacio iniciático.

*Para contextualizar esta modalidad laberíntica, el presente artículo traza en primer lugar un breve panorama de la historia de este motivo desde sus orígenes hasta el siglo XX. Luego se detiene en la particular configuración del laberinto que lleva a cabo Welles en *The Trial* apelando a los recursos propios del discurso cinematográfico.*

Palabras claves: *Literatura Comparada - Cine y Literatura - laberinto - Kafka - Welles*

Summary: *A Recreation of the Kafkaian labyrinth in The Trial, by Orson Welles*

Although very rarely does one come upon an explicit remission to the labyrinth in Kafka's work, it is unavoidable to evoke this motif in his fictional universe.

Similarly, the iconic world of Welles' shares those labyrinthine forms when he intends to recreate the Czech writer's work, although each artist obviously retains his own peculiarities and lays emphasis upon his own focus.

The labyrinth traced by both artists in their work is both complex and radically different from that of the classic antiquity. Theirs is, indeed, an immeasurable labyrinth of infinite webs, closer to a panoptic view rather than to the initial journey of the hero.

*In order to contextualize this labyrinthine mode, the present article will begin with a brief panorama of the history of this motif, from its origins up to the 20th century. Then the focus will shift to the particular configuration of the labyrinth carried out by Welles in *The Trial*, appealing to the resources pertaining to the language of the film industry.*

Key Words: *Comparative Literature - Film and Literature - Labyrinth - Kafka - Welles*

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.*

Jorge Luis BORGES
Fervor de Buenos Aires

Dos modulaciones para un laberinto: Kafka y Welles

A diferencia de la obra de Borges, en la que el relato mítico del laberinto aparece de modo recurrente, reelaborado tanto en cuentos como en poesías, en el corpus kafkiano rara vez se halla una remisión explícita a dicho motivo. Y sin embargo el universo ficcional del escritor checo parece evocar de modo ineludible el laberinto, al menos en la modalidad en que este mitologema ha sido revisitado por el siglo XX.

También el mundo icónico de Welles asume formas laberínticas cuando se propone recrear a Kafka, aunque cada artista conserva sus peculiaridades y coloca sus acentos. Mientras una característica esencial del laberinto kafkiano la constituyen los diferentes niveles de significación, que abarcan desde lo sociológico hasta lo metafísico y aun lo teológico, el laberinto de Orson Welles adopta una forma más secularizada y unívoca. En su personal relectura de la novela de Kafka, el cineasta establece el anclaje de las potenciales interpretaciones que ofrece el hipotexto, al subrayar con énfasis el peso del aparato burocrático-legal.

Y sin embargo por sobre las diferencias, prevalecen los puntos de encuentro entre ambos artistas, y acaso el más significativo resida en las peculiaridades del laberinto que cada uno a su manera, plasma en sus respectivas obras. Se trata de un laberinto complejo y radicalmente distinto del antiguo clásico: moderno, en el caso del novelista, postmoderno, en el del cineasta, y en este sentido, más cercano al panóptico que al espacio iniciático.

Kafka y Welles delinean un laberinto heredero del Barroco, que corresponde al hom-

bre atormentado, sin guía. Advierte Paolo Santarcangeli: “desde el Barroco en adelante, podemos [...] no sólo errar, sino también equivocarnos, viéndonos a veces forzados a hacer de nuevo el camino para salir de un callejón sin salida, a desandararlo hasta la entrada o a deambular sin interrupción por la maraña de pasillos” (Santarcangeli: 2002, 336).

Extraviado entonces, en un inconmensurable laberinto de redes infinitas, el marginal anti-héroe Josef K. sucumbe, sin haber alcanzado su meta, tanto en el relato literario como en el filmico.

Historia de una metáfora absoluta

El laberinto ha ejercido tal fascinación en la historia de Occidente que no ha existido época que no haya brindado su particular versión. También en las culturas de Oriente es un símbolo poderoso. Asume significados diversos en variadas tradiciones y aparece en muchas de ellas como *imago mundi* o imagen de la vida del hombre, tanto de su búsqueda como de su interioridad. Estudios arqueológicos y antropológicos recientes testimonian asimismo su presencia en las culturas originarias de América.

Podría encuadrárselo entonces, siguiendo la línea de interpretación junguiana, como propone Erich Neumann, dentro de los arquetipos universales. Más contemporáneamente, Hans Blumenberg y Corrado Bologna se preguntan por su recurrencia obsesiva en la iconografía y la literatura de Oriente y Occidente y lo califican de “metáfora absoluta”, dado que es “figura del buscarse y extraviarse [...], de la búsqueda infinita del sentido de la vida y de su irremediable inconclusión” (Bologna: 2006, 37).

Pero aun cuando estas reflexiones conserven vigencia y sigan siendo aplicables a la cultura moderna y postmoderna, es preciso distinguir la valoración que se ha hecho de este símbolo a lo largo de las diferentes épocas. No creo que sea arriesgado sostener que podría trazarse un esbozo de la historia antropológico-cultural occidental a partir de la evolución del significado atribuido a esta metáfora absoluta.

Karl Kerényi por ejemplo, que ha dedicado valiosos estudios a la historia y la esencia del laberinto, atribuye a éste una doble condición, de problema y misterio (Kerényi: 2006, 51).¹ Sin embargo a medida que nos acercamos a la modernidad, va palideciendo lo misterioso y paralelamente, se va acentuando lo problemático, que crece en razón inversamente proporcional. Asistimos por tanto a la degradación del símbolo, desacralizado y reducido a uno solo de sus aspectos al perder la condición misteriosa.

De esta degradación resulta la abolición misma de su esencia. Tenido en sus orígenes por “radical instancia misterioso-iniciática”, cuyo recorrido representa emblemáticamente el camino del héroe en su “viaje a los infiernos y regreso a la luz” (Bologna: 2006, 39; 44), en numerosas manifestaciones artísticas del siglo XX, acaba convertido en instancia infernal sin más.

La tradición europea del laberinto se remonta a la antigua Grecia y hunde presumiblemente sus raíces en Egipto. Ambas civilizaciones documentan desde tiempos tempranos

formas embrionarias, como la espiral y el meandro, que luego desembocarán en el laberinto genuino (Santarcangeli: 2002, 334-335).²

En Grecia este espacio —como advierten los especialistas— posee carácter sagrado e iniciático y se identifica con el centro. Se halla por lo tanto, indisolublemente vinculado al mitologema del héroe: Teseo y su victoria sobre el Minotauro constituyen el punto culminante del relato mítico. De modo unánime entonces, los estudiosos identifican el laberinto con un *iter mysticum* en el que se opera un ritual de muerte y regeneración, al final del cual, el héroe emerge triunfante y transmutado.³

No obstante, su diagrama es de tal sencillez que la voz autorizada de Santarcangeli lo califica, por su condición univaria, de pseudolaberinto, aunque sin atribuir al prefijo sentido peyorativo. Umberto Eco describe así este modelo laberíntico libre de artificiosidad:

No es otra cosa que un ovillo con dos cabos, de modo que quien entre por un lado sólo podrá salir por el opuesto. [...] Un laberinto que no tendría necesidad de hilo de Ariadna porque es el hilo de Ariadna en sí mismo. [...] El problema que plantea este laberinto no es “¿Por dónde voy a salir?”, sino “¿Saldré?”, o bien “¿Saldré vivo?” (Eco: 2002, 15)

El otro gran hito en la historia del laberinto occidental está constituido por la Edad Media, época en la que se reformula la tradición originaria del *iter mysticum* volviéndolo imagen y símbolo de la peregrinación a Tierra Santa. En la concepción alegórica medieval, Teseo es asimilado a la figura de Cristo, la amenaza del Minotauro, parangonada con la del infierno, en tanto que el viaje del héroe conduce idealmente a la *civitas Dei* (Santarcangeli: 2002, 67-69; 223-247). Son numerosas las catedrales góticas que ostentan en su interior un laberinto, no tanto como elemento decorativo, cuanto como lugar de devoción, según lo testimonia el nombre que se le daba al mismo, *chemin de Jhérusalem*, y a su centro, *Ciel o Jhérusalem* (Santarcangeli: 2002, 230; 240).⁴

Santarcangeli sintetiza de este modo la concepción alegórica medieval:

El laberinto venía a simbolizar los enredos, las dudas, las tribulaciones y los engaños que siembran el camino del hombre que busca la bienaventuranza celestial; o servía para advertir a los fieles de los peligros que corrían al alejarse de la recta vía de los deberes cristianos (Santarcangeli: 2002, 230).

El tercer momento de la historia europea que reconoce un apogeo del motivo laberíntico es el Barroco, época en la que el gusto por la complejidad y la concepción trágica de la existencia y del ser humano marcan una natural afinidad con él. En este periodo el laberinto se erige en imagen del mundo.

A su vez el Barroco, en algunas de sus vertientes, representa un punto de inflexión, ya

¹ Karl Kerényi, uno de los más relevantes especialistas en mitología e historia de las religiones, ha escrito numerosos ensayos sobre el laberinto, que han sido traducidos recientemente al español y reunidos en un interesante volumen.

² Fundamentalmente en todo lo que se refiere a la historia y transfiguración del motivo laberíntico en la cultura occidental, este artículo es deudor del enjundioso trabajo de Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*.

³ Para profundizar el alcance del símbolo laberíntico en su sentido clásico pueden consultarse Mircea Eliade, Karl Kerényi, Corrado Bologna, Paolo Santarcangeli y René Guénon entre otros.

que es entonces cuando el dédalo comienza a emanciparse de su dimensión religioso-iniciática hasta alcanzar finalmente en nuestros días, una instancia de desacralización total. A medida que el laberinto se va alejando de sus orígenes, su esencia se va opacando; se conserva entonces lo arquitectónico, lo lúdico, lo ornamental, pero desaparece la sustancia. Santarcangeli describe el contexto inicial de esta transformación:

Corren los años en que el Barroco triunfante aumenta la suntuosidad de todas sus manifestaciones. El gusto escenográfico se impone por doquier. [...] A tenor de ese gusto, prevalece también en la planificación de laberintos la tendencia a romper la tradicional sencillez y la lineal geometría del trazado. [...] En el centro —cuyo carácter místico se va reduciendo bastante, al menos en la superficie de la conciencia— hallan espacio los motivos más extraños y dispares: un templete, un cenador de flores, una pequeña cúpula sobre columnas, un confidente; o bien figuras alegóricas como un genicillo alado.

Al summum de las extravagancias se llega hacia finales del siglo XVII, cuando Mansart proyectó y construyó para Luis XIV, en el pequeño parque de Versalles, un laberinto abocado a la celebridad (Santarcangeli: 2002, 287).

La mayor parte de los laberintos del Barroco, construidos ya fuera del espacio sagrado, en medio de grandes parques, sólo como elemento ornamental y motivo de recreación y juego, son pseudolaberintos univiaris sin centro o sin comunicación con el centro. Esta desconexión del centro lleva a Santarcangeli a concluir que se trata de la señal más elocuente de su desacralización (Santarcangeli: 2002, 292-293).

Otra modalidad laberíntica que persiste durante este periodo y convive con la barroca univiaris es la manierista. Durante el manierismo, estilo que representa la transición del Renacimiento al Barroco, el dédalo comienza a complejizarse. El laberinto manierista presenta una estructura en forma de árbol con innumerables ramificaciones, que, en muchos casos, se cierran sobre sí mismas transformándose en callejones sin salida. Sin embargo —como observa con razón Umberto Eco— “por muy complejo que sea su interior, tiene un adentro y un afuera” (Eco: 2002, 15), peculiaridad que perderá en el siglo XX.

Después del Barroco el motivo laberíntico se silencia notoriamente, ya que los tiempos no le son propicios,⁵ pero continúa como río subterráneo hasta resurgir, aunque fuertemente metamorfoseado, en el siglo pasado.⁶ Es entonces cuando la complejidad adquiere dimensiones monstruosas y ya no es posible identificar un tronco o vía central. Como

⁴ El más famoso es el de planta circular que se halla en la catedral de Chartres, realizado en piedras azules y blancas y con un diámetro de aproximadamente 9 metros y un desarrollo total de unos 250 metros. Pero también Santa María di Trastevere, en Roma, conserva su propio laberinto, con incrustaciones de mármol de diferentes colores, y la iglesia de San Vitale, en Ravena, se enorgullece del suyo, uno de los más espléndidos de la época. Asimismo se tiene noticia de otros diseños laberintiformes, lamentablemente destruidos por un clero que les era hostil y que acabó expulsándolos a los jardines de villas y palacios. Algunos de ellos se hallaban en iglesias de la zona renana de Colonia, como la de Sankt-Severin, por ejemplo, y en la catedral de Reims; este último era de gran originalidad, ya que poseía planta octogonal. También de planta octogonal era el laberinto de la catedral de Amiens, destruido, pero restaurado a fines del siglo XIX. La obra de Santarcangeli ofrece detallada información sobre el tema e incluye imágenes y diagramas de planta.

se ha intentado mostrar a través de hitos relevantes, el laberinto univiario con hilo de Ariadna se va poblando gradualmente de ramificaciones hasta asumir la forma de rizoma caótico. Nuestro tiempo engendró el laberinto de redes infinitas. Eco caracteriza así a este modelo:

En el rizoma o red infinita, cada punto puede conectarse con todos los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un exterior o un interior: en otras palabras, el rizoma puede extenderse al infinito. [...] Lo que equivale a decir que en el rizoma también las elecciones erradas dan lugar a soluciones, que sin embargo contribuyen a complicar el problema (Eco: 2002, 15-16).

Por otra parte el siglo XX profundiza lo que ya estaba en germen en el Barroco. Si esta época concebía al mundo como laberinto, en la postmodernidad se acentúan el desasosiego y la percepción de imposibilidad del ser humano, y entonces el mundo todo deviene laberinto (Santarcangeli: 2002, 337). No se trata sólo de una cuestión de acentos, sino de un giro copernicano en la cosmovisión.

Formas de una forma

A lo largo de la historia de la humanidad el laberinto se ha manifestado en variedad de formas que permiten establecer diversas tipologías, de acuerdo con la perspectiva que se adopte. Aquí sólo serán consignadas algunas de ellas, en función de su pertinencia.⁷

Siguiendo un criterio de organización arquitectónica, Eco reduce a tres modelos básicos la diversidad de tipos que presenta Santarcangeli: el univiario, el manierista y el rizoma (Eco: 2002, 15).

Un componente esencial del laberinto es el centro. En relación con la ausencia o presencia de uno o más centros, es posible distinguir laberintos acéntricos, monocéntricos y policéntricos (Santarcangeli: 2002, 54-55).

Si se observan los planos en los que se despliega, el laberinto puede ser bidimensional —en caso de que lo haga en longitud y anchura— o tridimensional en caso de que se proyecte además hacia arriba o hacia abajo (Santarcangeli: 2002, 55).

Asimismo resultaría útil la distinción entre laberinto de ramificaciones simples y complejas. El primer tipo posee nudos obligatorios, denominados así porque es inevitable pasar por ellos, pero a la vez, revisten un carácter positivo ya que acercan a la meta. El laberinto de ramificaciones complejas por el contrario, está configurado por nudos oprimentes, los cuales presentan falsos caminos que devuelven al punto de partida o a un punto por el que ya se ha pasado antes (Santarcangeli: 2002, 55).

⁵ Cada uno por motivos distintos, el Neoclasicismo, conocido en Alemania como Clasicismo de Weimar, el *Biedermeier* y el Romanticismo no presentan afinidad con lo laberintiforme (Santarcangeli: 2002, 303-306).

⁶ No coincido con Santarcangeli cuando sostiene que vivimos una época y una realidad laberínticas, pero en las que paradójicamente este motivo no encuentra su plasmación en las diversas manifestaciones artísticas o la halla sólo de modo esporádico (Santarcangeli: 2002, 49). Considero que este estudioso realiza sus investigaciones basándose sobre todo en la arquitectura y la pintura, pero si el foco de atención se desplazara a la literatura, probablemente se arribaría a otras conclusiones.

Por último de acuerdo con el itinerario del “héroe”, el dédalo puede ser centrífugo o centrípeto. En el centrífugo, la intencionalidad del “héroe” es recuperar la libertad, en tanto que en el centrípeto, su meta reside en alcanzar el centro o reducto secreto.

Orson Welles y su configuración del laberinto: concepción y plasmación

Concepción del laberinto

Indudablemente los espacios diseñados por Welles para *El proceso* reflejan de manera paradigmática al laberinto del siglo XX. Siguiendo una lógica de pesadilla —como advierte la voz *over* de un relator casi al inicio de la película⁸—, todo el mundo de Josef K. se transforma repentina e inexplicablemente en laberinto, al cual él es lanzado. La pensión de la señora Grubach y el lugar de trabajo, la casa del abogado y el atelier del pintor, la catedral y los espacios abiertos, la intimidante sala del tribunal, son algunas de las infinitas redes del rizoma que acabará fagocitando a Josef K.

El hecho de que una estación de ferrocarril abandonada y galpones de fábrica se hayan constituido casi por azar en improvisado set de filmación favorece notablemente el aspecto de no lugar de los espacios.⁹ Ninguno adquiere el carácter de ambiente acogedor, capaz de brindar amparo al perseguido K., sino que todos ellos son meros espacios de circulación, nudos oprimentes, propios del laberinto de ramificaciones complejas, que reciben al personaje para luego expulsarlo y devolverlo a algún otro lugar por el que ya pasó.

Acaso en un intento de acentuar la desmesura de este espacio laberíntico, Welles lo expande hacia arriba tanto con escaleras rectas como en espiral, las cuales le confieren tridimensionalidad y lo complejizan aun más.

Otra nota distintiva de este laberinto es su inquietante ambigüedad. Si bien el itinerario errático de K. y su ejecución final permiten inferir un laberinto acéntrico que se agota en sus meandros, la inserción de la parábola *Ante la ley* como puesta en abismo sugiere desde la secuencia inicial la existencia de un centro. Ese centro resulta ciertamente inexpugnable, pero estaba reservado —al igual que al hombre de la parábola— a Josef K.

A la ambivalencia se suman los interrogantes acerca de la naturaleza del centro. Si en el dédalo clásico el centro alberga al monstruo, pero también al tesoro, ¿qué se esconde aquí? ¿Qué instancia es ocupada por el centro?

La novela de Kafka admite entre sus posibles lecturas la de un centro que oculta un tesoro, pero esta interpretación aparece sesgada en el relato fílmico de Welles.

Ahora bien, si el centro no esconde el tesoro, ¿qué oculta el centro? ¿Es sólo el lugar donde habita el Minotauro? ¿Se identifica el centro con el Minotauro y el Minotauro a su

⁷ Para las distinciones aquí consignadas sigo a Santarcangeli. Remito para mayores detalles a su apartado “Formas y tipos”, pp. 50-55.

⁸ Se trata de la voz de Welles mismo, a quien le fascinaba intervenir de diversas maneras en sus películas. Aquí, además de prestar la voz para la narración de la parábola y la lectura de los créditos finales, encarna también al abogado.

vez con el tribunal que acusa, persigue y acaba ejecutando a Josef K.?

A lo largo de toda la película, se asiste más bien a la descripción de un “centro de poder” no localizable ni identificable, algo así como una entidad abstracta que se ubica en todas partes y en ninguna.

Admitiendo que la sala del tribunal fuera equiparable al centro, resta aún la pregunta por los miembros del tribunal y por el juez supremo, instancias ausentes tanto en Welles como en Kafka. Y de hecho Josef K. halla la muerte en un espacio totalmente periférico, lejos del “centro”, a manos de empleados subalternos del tribunal, en una situación que prefigura la sentencia con la que Friedrich Dürrenmatt caracterizara al siglo XX: “hoy el caso de Antígona lo resuelven los secretarios de Creonte”.

Parecería entonces que Welles postula un espacio laberíntico absolutamente desacralizado, en el que centro y periferia se confunden a tal punto que significa en última instancia, la abolición del centro.

La misma lógica paradójica surge ante la pregunta por la condición centrífuga o centrípeta de este laberinto. El decurrir de la acción induce a pensar que la meta de K. consiste en aclarar su situación frente al tribunal, demostrar su inocencia y recuperar finalmente la libertad. También en este caso es la parábola que casi cierra el film la que arroja una luz ambigua sobre la situación del protagonista. Efectivamente las diapositivas que el abogado proyecta y la manera en que las glosa sugieren un laberinto centrípeta: existía una puerta destinada a K. que debía ser transpuesta, pero el tiempo expiró.

Se abren entonces nuevos interrogantes. ¿Detrás de esa puerta estaba el “tesoro”? ¿El tesoro eran la vida y la libertad? ¿El anti-héroe K. estaba llamado a ser héroe y simplemente fracasó por falta de coraje y osadía?

Parecería que no. Parecería que este espacio laberintiforme se ubica en las antípodas del primitivo griego. Consiste en un haz de hilos complejos y enmarañados que no suponen desafío alguno, sino la muerte absurda y sin sentido de quien se interne, desprevenido, por sus inescrutables meandros.

Dentro de esta particular concepción del laberinto de Welles, cuyo sustento se halla en Kafka, resulta inexcusable la referencia a las semejanzas con el panóptico de Bentham. Según analiza Michel Foucault, hacia fines del siglo XVIII se operó en la sociedad europea una generalización disciplinaria que desembocó en el esquema panóptico como planta arquitectónica igualmente aplicable a prisiones, hospitales y escuelas, entre otras instituciones (Foucault: 1999, 212). Como su nombre lo indica, se trata de un sistema de visibilidad total, que deja absolutamente expuesto a quien se encuentra allí adentro y permi-

⁹ A causa de deudas contraídas por el productor con una película anterior, Welles no pudo disponer del set de filmación que habían contratado en Yugoslavia. Él mismo cuenta que tomó conocimiento telefónicamente de la situación cuando faltaban apenas quince días para partir a Zagreb. En ese mismo instante, contemplaba desde su ventana de un hotel parisino la *Gare d'Orsay* y entonces le surgió la idea de ambientar su film en esa vieja estación de ferrocarril abandonada. No quiso renunciar sin embargo al viaje a Yugoslavia porque tenía la intención de filmar en espacios de Europa Central, semejantes a los que podría haber recorrido el Josef K. de Kafka. Como debido a las circunstancias socio-políticas, era imposible realizar un rodaje en Checoslovaquia, Yugoslavia le parecía una alternativa válida. Para la etapa de Zagreb halló el correlato ideal de la *Gare d'Orsay* en galpones de una fábrica (Braun: 2006, 28-29).

te por tanto ser utilizado como dispositivo disciplinario. Esta arquitectura nueva para vigilar y ver alberga asimismo nuevos mecanismos de poder, mientras éste se vuelve múltiple, automático, anónimo, homogéneo y continuo (Foucault: 1999, 177-182).

Foucault describe así este modelo:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado y examinado — todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario. (Foucault: 1999, 201).

Mediante este sistema de control omnipresente, se induce en el vigilado un estado de alerta constante, de conciencia inquieta de ser observado, de autovigilancia, que consigue que “la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (Foucault: 1999, 204).

Se podrá alegar que el panóptico no tiene aparentemente puntos de contacto con la concepción originaria del laberinto y es una objeción legítima, pero si se focaliza la mirada en las versiones laberintiformes que propone el siglo XX, las semejanzas con esta figura arquitectónica resultan estremecedoras.

Plasmación del laberinto

Sin duda una de las mayores virtudes de Orson Welles ha sido la intuición para captar las diversas posibilidades expresivas propias del lenguaje cinematográfico. Consciente de los efectos que produce la articulación fluida entre banda visual y banda sonora, el director de *El proceso* no pierde ocasión de integrarlas y logra así que se subrayen mutuamente en un diálogo por momentos redundante, por momentos contrapuntístico.

Si el laberinto es en primera instancia imagen visual, transpuesto al cine, adquiere las peculiaridades del relato fílmico y no puede prescindir de lo sonoro ni de lo kinético, trabados en armónica interrelación. A todos estos elementos apela Welles para configurar el laberinto en donde habrá de sucumbir su Josef K.

Compositivamente cabría distinguir en este film, en magnífica integración, un laberinto visual arquitectónico o de los espacios, un laberinto visual lumínico, un laberinto kinético y un laberinto sonoro.

Laberinto visual arquitectónico o de los espacios

Según indica Cristina Grau, un principio arquitectónico básico de organización del laberinto es la yuxtaposición. Con esta observación brinda indirectamente una magnífica clave de lectura para la película de Welles.

Si se realiza un visionado atento de *El proceso*, se observará notable homogeneidad en

los espacios, conferida en gran medida por las estructuras metálicas de la estación de ferrocarril y de los galpones que Welles no ha intentado disimular. Tanto la casa del abogado como las oficinas de K., las dependencias del tribunal y aun la catedral están ambientadas en esos enormes galpones de metal y cemento. El espectador tiene entonces la impresión de que se trata de módulos yuxtapuestos. El protagonista realiza su tránsito por diversas salas, pero pertenecientes todas ellas al mismo laberinto.

Si seguimos analizando el film de Welles a la luz del concepto de yuxtaposición, se podría concluir que una constante es que existe contigüidad en espacios en los que debería haber disyunción. Lugares tan dispares como el teatro, la oficina de Josef K. o el atelier de Titorelli —por mencionar sólo algunos— lindan con el tribunal. Esta yuxtaposición construye un laberinto inquietante que permite visualizar la omnipresencia de la instancia que dirige su brazo acusador contra Josef K.

Un interesante recurso compositivo para la mostración de los nudos oprimentes propios del laberinto de ramificaciones complejas lo constituye la binariedad de escenas. La narración de la parábola está desdoblada en dos partes, al inicio y al final del film; dos veces pasa Josef K. por el cuarto de Mrs. Bürstner en su ausencia, y otras dos, cuando ella está ya de regreso; dos veces va a casa de su abogado; dos veces visita al señor Block en su minúscula habitación; dos veces se introduce en el pequeño cuarto donde se administran los castigos.

Mediante estas duplicaciones, que —como lo advirtiera Freud— están ligadas a la sensación de lo siniestro, Welles logra materializar los nudos oprimentes y presentar a un Josef K. que, lejos de avanzar, da vueltas en círculo, siempre sobre el mismo lugar.

Como una forma de conferir más densidad al laberinto, el cineasta norteamericano recurre en ocasiones a una suerte de laberintos en anillo o —formulado en otros términos— de laberinto dentro del laberinto. Se produce entonces también aquí el efecto de duplicación. En la oficina por ejemplo, innumerables escritorios alineados uno junto al otro en líneas sucesivas configuran el anillo interior del laberinto. Al terminar el horario de trabajo incluso, la marea humana replica el dédalo de los escritorios en ominosa uniformidad.¹⁰

Del mismo modo, cuando el protagonista deambula por las antesalas del tribunal, los ficheros y archivos generan el mismo efecto de laberinto dentro del laberinto.

Además del número ya de por sí ingente de puestos de trabajo, ficheros y archivos, todo ello aparece magnificado por el trabajo en profundidad de campo de la cámara de Welles.¹¹

Pero así como existen estos anillados laberintiformes articulados con muebles u objetos, algunas escenas los presentan directamente con seres humanos, en un gesto elocuente de cosificación.

Apartándose del hipotexto, Welles introduce en un espacio abierto, una masa de hombres semidesnudos que llevan una tablilla con un número atada al cuello. En el contexto del film la escena podría aludir al hecho de que la burocracia administrativo-legal reduce

al ser humano a la condición de número. Sin embargo, tratándose de una obra posterior al Holocausto, resulta inevitable establecer la asociación entre esa masa anónima y los prisioneros de campos de concentración nazis.¹² Por entre ese laberinto humano se desliza también Josef K.

Una figura semejante la conforman los acusados que esperan en la antesala del tribunal. También entre ellos se desplaza zigzagueante el protagonista, mientras sufre vahídos y se va descomponiendo de manera creciente y ostensible. Esta escena está magníficamente elaborada mediante la fijación de la ocularización y auricularización en Josef K.¹³ Las imágenes se van desenfocando, distorsionando y perdiendo nitidez, a la vez que paralelamente las voces de la banda sonora disminuyen de volumen y se asordinan.

Si bien toda película en su dinámica va constituyendo al espectador, en el caso de realizadores como Welles, que se destacan por el manejo subjetivo de la cámara, este proceso resulta más evidente. Al establecerse el anclaje de la cámara en la mirada de K. — como sucede en esta escena —, se produce un desplazamiento a la ocularización intradiegetica desde el grado cero de enunciación — que prevalece, aunque alternado con otras modalidades —. De esta manera el trabajo de la enunciación logra regular el sentimiento de identificación del espectador con el protagonista del film, ya que uno y otro resultan incluidos en la misma línea espiral vertiginosa.

Especialistas en estética del cine otorgan una función relevante a las miradas:

En estos microcircuitos de la identificación en el cine, las miradas han sido siempre un vector eminentemente privilegiado. [...] El cine comprendió muy pronto que las miradas constituían una pieza indispensable, específica de sus medios de expresión, en el arte de implicar al espectador en estas relaciones. (Aumont, Bergalá: 2002, 282)

También las isotopías de pasillos, puertas y escaleras contribuyen a la plasmación del espacio laberintiforme.

Los pasillos dominan espacialmente *El proceso*, trabajados todos ellos en larguísima profundidad de campo y tensados por lo tanto, hasta el infinito. Pequeñas cámaras alternan con enormes salas, conectadas por delgados corredores, meros lugares de paso de los que no se vislumbra la salida o el fin.

Del decorado cinematográfico de la escalera me he ocupado ya en otra ocasión.¹⁴ Sin embargo convendría recordar aquí lo que advierte Jordi Balló cuando se refiere al “impacto emotivo que producen los planos cenitales de las escaleras vacías, porque aluden a un momento de misterioso silencio en el interior de un drama cuando el sentido de la espera se hace más visible, cuando el laberinto de la escena resulta más impenetra-

¹⁰ Las escenas de la oficina fueron ambientadas en los galpones fabriles de Zagreb, donde Welles dispuso colocar 1.500 escritorios (Braun: 2006, 29).

¹¹ La profundidad de campo, que es un rasgo de estilo en Welles, se logra utilizando lentes de focal corta o diafragma menos abierto. De esta manera se obtiene profundidad en la zona de nitidez (Aumont, Bergalá y otros: 2002, 33).

¹² Como indica Michael Braun, Welles concibe a Kafka como un visionario, que pinta en su novela imágenes del horror que anticipan las que luego habrían de cobrar forma en Auschwitz e Hiroshima (Braun: 2006, 29).

ble” (Balló: 2001. 106).

Por otra parte también en aquel artículo, avalada por las opiniones de Jordi Balló y Lotte Eisner, he trazado paralelos entre la escalera espiral y el laberinto. Precisamente al promediar la película, Josef K. visita al pintor Titorelli en su atelier, al que se accede por una escalera caracol. La banda sonora, integrando lo diegético y lo extradiegético, subraya con risas y gritos histéricos de muchachas y música de *jazz* la marcha vertiginosa y crispada de Josef K. en su ascenso.

También Cristina Grau, desde su condición de arquitecta, equipara al laberinto la experiencia espacial que suscita el ascenso de una escalera caracol, ya que —según la especialista— ambos elementos arquitectónicos confieren “la ilusión de visualizar el espacio infinito” (Grau: 1997, 111). Grau describe casi fenomenológicamente esta experiencia:

[Tenemos] la impresión de que los peldaños nacen bajo nuestros pies a medida que ascendemos. Al desarrollarse alrededor de un eje central, al no poder ver más allá de la propia rosca de la escalera, el espacio se reproduce y se vuelve a reproducir igual a sí mismo ante nuestros ojos. Sin descansillos ni mesetas que sirvan para orientarse, no sabemos cuántas vueltas hemos dado y nada permite suponer que puedan acabar en algún momento. Estamos atrapados en un camino en donde resulta imposible detenerse y solamente queda la alternativa de seguir ascendiendo como en el vértigo de una pesadilla (Grau: 1997, 11).

Pero acaso sean las puertas el decorado cinematográfico que asuma mayor protagonismo en este film. Michael Braun considera que probablemente no exista otra película en donde haya tantas puertas que se abran y se cierren como aquí (Braun: 2006, 33). Las puertas no sólo constituyen un motivo recurrente, sino que con frecuencia son utilizadas magistralmente por Welles como marcas de puntuación. Al realizar una y otra vez, fundidos sobre enormes puertas cerradas o en proceso de cerrarse, instauro en el espectador la sensación de que a Josef K. se le van agotando las posibles salidas.

Por otra parte con esta articulación del fundido, el director logra una elipsis, pero al abrir la siguiente secuencia de manera asombrosamente similar a la anterior, provoca un choque ya que permite inferir al espectador que durante el tiempo elidido se volvió a repetir el mismo episodio y que se seguirá repitiendo de modo absurdo y *ad infinitum*.

Observa con agudeza Braun:

Generalmente las puertas conducen a mujeres de las cuales K. espera ayuda, y son mujeres las que abren puertas para K. Sin embargo las puertas son desproporcionadamente grandes, como por ejemplo la puerta de la sala del tribunal; ellas conducen a espacios claustrofóbicos, laberínticos, y su apertura termina a menudo en una sorpresa desagradable (Braun: 2006, 33).¹⁵

¹³ Tomo de François Jost los términos ocularización y auricularización, precisión más sutil del concepto de focalización de Genette. Jost reserva el término focalización para el plano cognitivo.

¹⁴ Se trata de un artículo actualmente en prensa que se publicará en el próximo número del *Anuario Argentino de Germanística* y lleva por título “La pesadilla de Josef K.; convergencias y divergencias en Kafka y Orson Welles”.

Sin embargo Welles, al igual que Kafka, trabajan simultáneamente la circularidad y la progresión. De ahí que al promediar el relato, se halle ubicada una de las más logradas plasmaciones de espacios laberintiformes de todo el film. Cuando Josef K. sale del atelier de Titorelli por una puerta lateral, para eludir a las muchachas que lo esperaban frente a la puerta principal, comprende que se encuentra nuevamente en las dependencias del tribunal y cree enloquecer. Se lanza entonces en una carrera desenfrenada, descrita con un espléndido seguimiento de cámara con iluminación subrayada. Atraviesa en primer lugar un túnel de carácter lumínico, con sombras en forma de barrotes proyectadas sobre su estructura como para acentuar aun más la sensación de prisión. Luego el túnel va cobrando materialidad y, con muros de piedra y cemento, cerca de manera más clara al protagonista, que no cesa de correr. Finalmente ese túnel desemboca en la catedral, espacio que también se evidencia —en el punto culminante de la ominosidad— como parte del tribunal.

Arquitectónicamente por tanto, *El proceso*, de Welles, propone un espacio de desmesura y despojamiento, dominado por la yuxtaposición, la desproporción, el fragmento, la falta de jerarquía y la amalgama heterogénea. Incluidos en este espacio, Josef K. y el eventual espectador del film reaccionan con igual perplejidad, porque como advierte Cristina Grau: “La desproporción, la inadecuación, lo absurdo, nos disgusta y nos deja perplejos. [...] Somos incapaces de encontrar una relación de pertinencia o de escala entre los fragmentos y nosotros mismos” (Grau: 1997, 139).¹⁶

Laberinto visual lumínico

Si bien el laberinto visual más obvio es el configurado a partir de los espacios, es decir el arquitectónico, el lumínico contribuye a realzarlo de manera sutil y artística a la vez.

Por otra parte, como se observa en la secuencia del túnel recién descrita, existe en ocasiones tan íntima trabazón entre la configuración espacial y el tratamiento lumínico, que resulta imposible deslindarlos.

Particularmente identificado con la estética barroca, Welles se apoya en el efecto del claroscuro, tanto más en un film en blanco y negro como es éste. Logra así interesantes contrastes entre luces irritantes, que hostigan a Josef K., y la oscuridad o semi-oscuridad, que domina casi toda la película.

A medida que avanza el film, se proyectan de tanto en tanto sobre estos lugares en penumbra o semi-penumbra, sombras que semejan rejas y producen la sensación de espacio opresivo por el que deambula, desconcertado, el protagonista, —o la sombra de él mismo— a quién vemos así correr, en ominosa duplicación, en busca de la salida que nunca habrá de hallar.

¹⁶ La traducción es mía. Consigno aquí el original: “Meist führen Türen zu Frauen, von denen K. Hilfe erwartet, und es sind Frauen, die für K. Türen öffnen. Doch die Türen sind überdimensional groß wie zum Beispiel die Tür zum Gerichtssaal; sie führen ins klausrophobische, labyrinthische Räume, und ihr Öffnen endet oft mit einer bösen Überraschung.”

De este modo el laberinto abandona su función original de espacio de tránsito y se genera un efecto que podría denominarse de minotaurización. El espacio en cuyo centro habita el Minotauro deviene Minotauro.

Laberinto kinético

Tratándose de lenguaje cinematográfico, resulta insoslayable echar una mirada al tratamiento de lo kinético.

Algunos han criticado los movimientos espasmódicos de Anthony Perkins, actor que encarna a Josef K. Sin intentar aquí la defensa de su trabajo actoral, quiero expresar sin embargo la convicción de que el ritmo frenético que se observa en los movimientos de Perkins tiene seguramente su origen en la explícita marcación de Welles. La vertiginosidad, que el director imprime también al movimiento de cámara, no sólo es propia de su estilo, sino que está aquí además, al servicio de lo laberíntico.

El ritmo frenético y espasmódico pone de relieve la desesperación y el grado de desorientación de Josef K., que se precipita de un espacio a otro sin vislumbrar la salida y atravesando una y otra vez los mismos lugares en un circuito reticular y circular a la vez.

Girando así sin pausa en torno a un ente abstracto e inaccesible, a un tribunal anónimo que está en todas partes y en ninguna, Josef K. construye la maraña de un dédalo siniestro y contagia su angustia al espectador.

La morosidad del relato kafkiano, que traduce así la imposibilidad de salida del héroe, encuentra su correlato fílmico en el vértigo exasperante de Welles.

También los movimientos y la angulación de la cámara, desde los *travellings* hasta los picados y contrapicados¹⁷ que se subrayan en hábil alternancia de plano y contraplano e inconfundible estilo Welles, ofrecen una vista cenital de la pequeña silueta de K., cautivo en su laberinto, a merced del poder arbitrario del tribunal.¹⁸

Desde lo kinético se va delineando así un entramado laberintiforme difuso e inasible, pero no por ello menos real. El laberinto todo se erige en Minotauro desacralizado, que asedia al protagonista llevándolo al límite del vértigo y generando de este modo una atmósfera sofocante y opresiva, que es la que percibe el espectador.

Laberinto sonoro

Tres son los elementos a considerar en el análisis de toda banda sonora: la voz humana, articulada generalmente en diálogos y eventualmente en monólogos, la música, diegética o extradiegética, y los ruidos. Todos ellos se amalgaman en el film de Welles para configurar la imagen laberíntica.

No sólo los diálogos diegéticos, sino también la voz *over* del relator coinciden en dar testimonio de la situación desesperada y sin salida de Josef K.

¹⁶ Grau traza paralelos entre los grabados de Piranesi y algunos laberintos borgianos. Considero que también podría extenderse la comparación a la obra de Kafka —a la que ella también alude— y a esta recreación concreta de Welles.

La película se inicia con la proyección de fotogramas de estética expresionista que recrean la parábola *Ante la ley* incluida en la novela de Kafka. A medida que se van sucediendo los fotogramas, la voz *over* del Welles relator, profunda y pausada, esboza la leyenda, a la vez que anuncia el inicio de un relato con lógica de pesadilla. La secuencia siguiente se abre con un primer plano en picado de la cabeza del actor que encarna a Josef K. en el instante del despertar.

Sobre el final del film, en la penúltima secuencia, se retoman los fotogramas del inicio, aunque ahora bajo la forma de diapositivas y ya con fuerza marcadamente diegética. Las imágenes son proyectadas sobre la pared por el abogado, mientras éste va narrando a K. la parábola, como si se tratara de la sentencia de un juicio. La siguiente secuencia pone a K. en manos de sus verdugos y cierra con la gran explosión final. De esta manera el doble relato visual y sonoro de la parábola sirve de preludeo a la muerte del protagonista.¹⁹

Queda así trazado desde lo estructural mismo un laberinto claramente circular de indudables reminiscencias kafkianas.²⁰

Se impone aquí una referencia al hipotexto. Si bien en ambas obras el relato *Ante la ley* funciona como puesta en abismo de la totalidad de la acción, la diferencia de la voz narradora es determinante. En la novela, la parábola está inserta sobre el final, en el capítulo denominado “En la catedral”, y es narrada por un sacerdote, a modo de sermón dirigido sólo a Josef K. desde el púlpito. En el film en cambio es el mismo abogado quien sale al encuentro de K. en la catedral y proyecta luego las diapositivas mientras ilustra el cuento. La cámara de Welles, diestra en sobreencuadres, logra aquí uno de los más sobrecogedores. Anthony Perkins queda ubicado delante del foco del proyector sobre el rectángulo de luz dibujado en la pared, como si estuviera clavado a ella. La fusión entre Josef K. y el hombre de la parábola es así total.

En la película por tanto, la catedral pierde su carácter esencial de templo y espacio sagrado, que, aunque pálidamente, aún conserva en Kafka, y se transforma en otro de los lugares que cae bajo la órbita de influencia del aparato burocrático-legal. Acaso sea este pasaje en donde se pongan de manifiesto con mayor claridad las divergencias entre Kafka y Welles en sus respectivas concepciones del laberinto. Mientras para el escritor checo el laberinto mantiene aún su condición bifronte de problema y misterio, en la reelaboración fílmica de Welles lo misterioso ha quedado ya pulverizado.

Sería pertinente destacar por otra parte el valor que en este doble relato reviste lo acusmático.²¹ Si bien inicialmente los fotogramas también están acompañados por la voz de un narrador, éste no es visible ni parece pertenecer a la diégesis, de manera que el espectador se enfrenta a los efectos que ejerce lo acusmático. Según explica Michel Chion: “Un sonido o una voz conservados como acusmáticos crean en efecto un misterio sobre el aspecto

¹⁷ Se denomina picado a la angulación de la cámara de arriba hacia abajo, y contrapicado, a la angulación inversa, es decir de abajo hacia arriba.

¹⁸ En el artículo mío de próxima aparición profundizo más estos aspectos del manejo de cámara y su intencionalidad y resultado estéticos.

de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente” (Chion: 1998, 75). Se genera de este modo un aura de irrealidad que contribuye a ir tejiendo el entramado laberíntico también desde lo acústico.²²

Igualmente sutil y de gran complejidad es el trabajo que realiza el cineasta con la música y los ruidos.

En aparente contrapunto con la acción, el *Adagio* de Tommaso Albinoni, con su ritmo lento y volumen suave, recorre en carácter de música extradiegética casi todo el film, desde la apertura misma con los fotogramas. Conviene recordar aquí el valor que otro gran cineasta, Sergei Eisenstein, atribuía al juego contrapuntístico entre banda visual y sonora. Precisamente él aconsejaba su empleo porque en su opinión se lograba así potenciar al máximo la capacidad expresiva. Desapareciendo por momentos y resurgiendo en largas y numerosas secuencias, la música de órgano del *Adagio* va diseñando alrededor de Josef K. una espiral sinuosa y envolvente que confiere homogeneidad a los distintos espacios y los asimila así al rizoma de redes infinitas postmoderno.

De tanto en tanto se intercala música de *jazz*, que —como observa Michael Braun— acompaña con su ritmo a algunos momentos de mayor vértigo y crispación (Braun: 2006, 29). Con esta articulación del doble relato visual y sonoro se obtiene un juego redundante de gran efectividad y dramatismo.

Por otra parte, en ocasiones Welles apela al franco contraste existente entre ambas melodías básicas de la banda sonora, utilizándolo como elemento de exasperación.

Valen por último para la música las mismas notas distintivas de los decorados: despojamiento y uniformidad. Un efecto similar al que se logra con las estructuras metálicas y el concepto de galpón, se obtiene musicalmente con el trabajo de la banda sonora sobre la base de dos melodías.

En cuanto a los ruidos sobresalen dos, que corresponden tanto al ámbito de la diégesis propiamente dicha como al de la parábola: el de puertas que se cierran pesada y bruscamente y el del gong. La recurrencia obsesiva de puertas que se cierran mientras dejan afuera a Josef K. devolviéndolo a otra cámara del laberinto, y el sonido del gong, como indicador de que el tiempo ha expirado, construyen acústicamente un espacio laberintiforme que enfatiza al que se ha ido trazando desde la banda visual.

Laberinto para tiempos crepusculares

En el negro crepúsculo del siglo XX, ése que ve asomar Kafka y en el que se adentra

¹⁹ Tomo el concepto de doble relato, visual y sonoro, de Gaudreault.

²⁰ Si bien es cierto que la ubicación de la parábola desdoblada, al comienzo y al final del film, obedeció en primer lugar a razones de orden técnico, ello no invalida los efectos estéticos ni alguna otra intencionalidad de Welles, afecto por otra parte a las estructuras cíclicas. Con la genial intuición que lo caracteriza, el realizador comprende rápidamente que si respetara el orden narrativo de la novela de Kafka, provocaría tedio en el espectador. Decide entonces contar la parábola al comienzo y evocarla al final, como lo explica en una entrevista: “El efecto es equivalente a contar la historia en aquel momento,” —concluye— “y así pude contarla en cinco segundos” (Cobos/Rubio/Pruneda, 1965). También he desarrollado más extensamente este aspecto en el artículo actualmente en prensa.

Welles, el laberinto multiplica sus meandros, pero pierde la sacralidad de su esencia.

Asistimos al repliegue del centro en la novela de Kafka o a su abolición en la transposición del realizador norteamericano.

El Minotauro, reducido a entelequia burocrático-legal anónima, ha sido degradado, y el laberinto con él. Ya no es más la metáfora absoluta que sirve de matriz al héroe, sino la confesión de una más de las imposibilidades del siglo XX.

Como lo advierten los versos de Borges que hacen las veces de epígrafe: “No existe. Nada esperes. Ni siquiera / en el negro crepúsculo la fiera.”

Referencias bibliográficas

Sobre el motivo del laberinto

BLUMENBERG, Hans, 1996, “Paradigmen zu einer Metaphorologie”. In : Havenkamp, Anselm (Hg.) *Theorie der Metapher*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 285-314.

BOLOGNA, Corrado, 2006, “Kerényi en el laberinto; un hilo de Ariadna para el lector español”. En: Kerényi, Karl. *En el laberinto*. Ed. de Corrado Bologna; trad. Brigitte Kiemann y María Condor. Madrid, Siruela.

ECO, Umberto, 2002, “Prólogo al *Libro de los laberintos*”. En: Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos*. Madrid, Siruela.

ELIADE, Mircea, 1981, *Lo sagrado y lo profano*. 4ª ed. Barcelona, Guadarrama.

FOUCAULT, Michel, 1999, *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*. 29ª ed. México, Siglo XXI.

GRAU, Cristina, 1997, *Borges y la arquitectura*. 3ª ed. Madrid, Cátedra.

GUÉNON, René, 1976, *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas*. 2ª ed. Buenos Aires, Eudeba.

KERÉNYI, Karl, 2006, *En el laberinto*. Ed. de Corrado Bologna; trad. Brigitte Kiemann y María Condor.

²¹ Según explica Ángel Rodríguez: “El concepto acusmatización tiene su origen en una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para incrementar la efectividad de las enseñanzas que impartía a sus discípulos. El ilustre sabio griego hizo que sus alumnos le escucharan tras una cortina mientras hablaba, para que así el contenido de sus discursos adquiriera toda la fuerza posible al desvincularse de su propia imagen. A los discípulos [...] se los denominó acusmáticos. [...] La consecuencia de este origen ha sido que el término acusmático haya pasado a ser utilizado para denominar aquello que se oye sin ver la fuente de donde proviene.” (Rodríguez: 1998, 35). Es Pierre Schaeffer, creador de música concreta, quien en 1966 retoma el término para aplicarlo de un modo más amplio (Aumont/Marie: 2006, 17).

²² El carácter de irrealidad puede asumir incluso connotaciones surrealistas. Precisamente Michael Braun hace una lectura de este film como *Surreale Parabel*, “parábola surreal” (Braun, 2006: 28).

Madrid, Siruela.

SANTARCANGELI, Paolo, 2002, *El libro de los laberintos*. Pról. de Umberto Eco. Madrid, Siruela.

Sobre discurso cinematográfico

AUMONT, Jacques/Marie, Michel, 2006, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.

AUMONT, Jacques; BERGALÁ, Alain y otros, 2002, *Estética del cine; espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. ed. rev. y aum. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

BALLÓ, Jordi, 2000, *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama.

CHION, Michel, 1993, *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

EISENSTEIN, Sergei, 2003, *La forma del cine*. México, Siglo XXI.

EISNER, Lotte, 1996, *La pantalla demoníaca; las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. 2ª ed. Madrid, Cátedra.

GAUDREAU, André y JOST, François, 1995, *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

JOST, François, 2002, *El ojo-cámara; entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos.

RODRÍGUEZ, Ángel, 1998, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

Sobre Kafka y Welles

BRAUN, Michael, 2006, "Kafka im Film; die Prozeß-Adaptionen". En: Braun, Michael und Kamp, Werner (Hg.). *Kontext Film; Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin, Erich Schmidt, 27-44.

CID, Adriana. "La pesadilla de Josef K.; convergencias y divergencias en Kafka y Orson Welles". (*Anuario Argentino de Germanistas*; en prensa)

COBOS, Juan; RUBIO, Miguel y PRUNEDA, José Antonio. "Conversaciones con Orson Welles". En: *Cahiers du Cinema*, 165, (abril 1965) <http://www.film.tierranet.com/directors/o.wells/>