

DESCRIPCIÓN DE UNA LUCHA;
ABORDAJES DE KAFKA EN EL CINE

ADRIANA C. CID
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador

*¿Cómo representarnos ese mundo [kafkiano] que se nos es-
capa, no porque sea inaprensible, sino porque al contrario,
tal vez haya demasiado por aprehender?*

Maurice Blanchot

**A modo de introducción:
los múltiples desafíos del “universo Kafka”**

Si para dar nombre a este trabajo recurro al título de uno de los relatos de Franz Kafka, *Descripción de una lucha*, no es por el deleite superficial en un mero juego de palabras, sino con la intención de poner de manifiesto las dificultades que debieron enfrentar los realizadores cinematográficos que decidieron abordar los textos del célebre escritor praguense.

Varias serían las razones que se podrían alegar para justificar tal complejidad en un proceso de transcodificación, es decir de cambio de códigos, de transformación de lenguajes, del literario al fílmico.

El primer desafío se plantea al cineasta –en mi opi-

nión—, al intentar recrear aquello que se ha dado en llamar “lo kafkiano”. Aunque se trata de una expresión ampliamente difundida, me parece oportuno recuperar aquí la definición que propone Leopoldo La Rubia, profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Granada y especialista en Kafka:

*Kafkiano*⁵⁸ equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, peligrosa, enrevesada, laberíntica, confusa, incomprensible, a la que no se le ve fin, a veces relacionada con la burocracia u otros aparatos sin rostro humano, situación que responde a leyes incomprensibles e inaprensibles, ancestrales, ocultas, inescrutables, acontecimientos que se presentan bajo la forma de la paradoja y el enigma, situación, en fin, posible en el ámbito de lo humano y, por tanto, consustancial al hombre en la que el individuo es absorbido por un mecanismo que lo rebasa, que escapa a su control y que, con toda probabilidad, tendrá un final no deseado. (La Rubia, 2011, 17)

Situaciones de este tipo resultarán sin duda difíciles de trasvasar al cine, no tanto debido a la trama, sino por la atmósfera agobiante, opresiva, claustrofóbica que conllevan y, en consecuencia, por la necesidad de

⁵⁸ En cursiva en el original.

acudir a técnicas y estrategias discursivas que deberían entrar en juego para plasmarla. Verdaderamente en tanto lectores, quedamos atrapados como por un conjuro, en el “universo Kafka”, cada vez que nos embarcamos en la lectura de alguno de sus textos. Me permito recordar aquí una anécdota que cuenta Elie Wiesel, sobreviviente de la *Shoah* y Premio Nobel de la Paz, acerca de la primera vez que leyó un texto del escritor checo:

Me acuerdo de cómo descubrí a Kafka. Estaba yo estudiando en París, en 1946. Un amigo me dio un libro de Kafka, el primero que leía de él. Era *El proceso*. Empecé a leerlo por la tarde y continué leyendo toda la noche. Normalmente en París los camiones de la basura pasan a las seis de la mañana, haciendo un ruido espantoso. Todos los días me ponía furioso con ellos, y no solo con ellos sino con el mundo entero. Pero aquella mañana, cuando el ruido penetró en mi habitación, hubiera querido bajar corriendo la escalera, abrir la puerta de par en par, salir como una flecha a la calle y abrazar a los basureros, solamente porque ellos me recordaban que había otro mundo, un mundo exterior, fuera del mundo de Kafka. (Wiesel, 1996, 78)

Kafka nos atrapa con su escritura, pero ¿podrá algún relato fílmico traducir lo kafkiano a su lenguaje, de tal manera que nos haga olvidar durante el visionado que

afuera hay otro mundo? ¡Todo un desafío!

Varios estudiosos han indagado el “revés de la trama” de los relatos kafkianos. Jaime Alazraki (1983) por ejemplo denomina a este estilo como neofantástico.⁵⁹ A diferencia de lo fantástico clásico, que supone la irrupción de un elemento anormal, no explicable por las leyes de la lógica o de la naturaleza en una historia de corte “realista”, aquí esa situación anómala que quiebra abruptamente lo cotidiano se acepta sin cuestionamientos, tanto por parte de los personajes afectados como por el narrador y –con ello– se pretende arrastrar también al eventual lector: “Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo y se encontró convertido en bicho.” Así se inicia aquel famoso relato conocido en castellano como *La metamorfosis*. Gregor, lejos de sorprenderse o de preguntarse por esa radical transformación, se preocupa porque está llegando tarde al trabajo y no quiere perder el tren. La novela *El proceso* se inicia de modo similar. Josef K. se despierta una mañana y descubre que se ha abierto contra él un proceso, aunque desconoce los motivos y las eventuales imputaciones: “Alguien debió de haber difamado a Josef K., ya que este, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana fue arrestado.” Primera oración de *El proceso*.

Tales inicios piden traer a colación la tesis de Michael

⁵⁹ Si bien el estudio de Alazraki está dedicado en primera instancia a los cuentos de Cortázar, el autor hace extensivo el concepto de neofantástico también a las poéticas de otros escritores, como la de Kafka por ejemplo.

Braun. Este estudioso alemán de las relaciones entre literatura y cine coloca precisamente el acento en lo que él denomina “escenas primigenias” (*Urszenen*) enigmáticas, ya que en rigor se sitúan fuera de la instancia del relato, de manera previa a él, y por tanto no son visibles (Braun, 2006: 28). Se pregunta entonces Braun con razón: “¿con qué recursos fílmicos puede ser visualizada la amenaza invisible?”⁶⁰ (Braun, 2006: 28) –agregaría por mi parte, ¿tan kafkiana?...

En relación con esto, cabría mencionar la denominación que utiliza el germanista Beda Allemann para referirse a los relatos de Kafka: “parábola enigma” (*verrätselte Parabel*).

Tradicionalmente, el género parábola presenta dos fases: el relato propiamente dicho y la moraleja. La característica de las narraciones de nuestro escritor es que suprime la segunda fase y con ello abre el relato a múltiples puntos de fuga (Allemann, 1975, 73). Asoma entonces el interrogante: ¿es posible dejar tan abierto el relato en un lenguaje icónico como el del cine?

Por su parte, también investigadores como Marthe Robert o Ernst Fischer enfatizan la originalidad del estilo de Kafka y coinciden en que un aspecto clave reside en la “falta de concordancia entre aquello que es narrado y la forma cómo es narrado”. (Fischer, 1984, 149). Fischer profundiza y precisa aún más este pensamiento:

⁶⁰ La traducción es mía. Transcribo el original alemán: “mit welchen filmischen Mitteln kann die unsichtbare Bedrohung visualisiert werden?”

Y es justamente por la fingida objetividad con que es transmitido lo subjetivo, por el lenguaje que dé a lo monstruoso la apariencia de lo cotidiano, por lo que lo intranquilizante se hace aún más intranquilizante, lo alienante más alienante todavía. Mediante su aparente falta de participación en el asunto, mediante el método empleado por Kafka para exponer cosas atroces, como si no fuera nada especial, solo un “caso” entre millares, lo horrible de la temática adquiere con ello un horror sin precedentes. Y más todavía: es sentido como lo cotidiano que hasta entonces no había sido percibido así, y que ahora ha sido desenmascarado. (Fischer, 1984, 149-150)

Lo que describe aquí Fischer es el singular tratamiento de lo ominoso, de lo *unheimlich* –tal como lo entiende Freud–, que lleva a cabo Kafka con su técnica narrativa: aquello familiar que inexplicable y repentinamente se vuelve extraño, generando ese particular matiz de lo terrorífico (por supuesto, en el lector).

En esta misma línea, el escritor y germanista Martin Walser postula en su ensayo *Descripción de una forma* que la esencia de lo kafkiano reside en el modo de narrar. Con lucidez advierte Walser que Kafka propone a sus lectores un juego sutil que oscila entre la cercanía y la distancia. La aparente distancia que genera una narración en tercera persona (“Gregor Samsa se despertó una

mañana...”, –para volver al ejemplo de *La metamorfosis*–) encubre en realidad una focalización interna: como lectores percibimos prácticamente todo el relato desde la mirada de Gregor. También nosotros navegamos entre la empatía y la distancia.⁶¹

Indudablemente existen ostensibles diferencias entre la literatura y el cine. Mientras la materia literaria es lingüística, el lenguaje del cine es predominantemente icónico. Más allá de lo argumental entonces, constituirá un singular desafío traducir los textos kafkianos con su impronta tan particular a la pantalla fílmica.

En esta evaluación de las dificultades, no quisiera tampoco dejar de hacer referencia a la polisemia propia de la obra del escritor checo. Si aceptamos el postulado de Umberto Eco, según el cual toda obra de arte exhibe la condición de abierta, pero en distintos grados, que regulan a su vez la intensidad y vivacidad cooperativa del destinatario, arribaremos a la conclusión de que pocas se expanden en tal apertura de sentido y requieren tan intensamente de la actividad interpretativa del receptor como las obras de Franz Kafka.⁶²

A esta polisemia característica de la narrativa kafkiana, se añade un plus de enigma –ya lo advertía Beda

⁶¹ Acaso convenga recordar algo sobre la génesis de *El castillo*, novela que –como se sabe– quedó inconclusa. Kafka había comenzado a escribir una versión en primera persona, pero decidió cambiarla íntegramente a tercera.

⁶² Heinz Politzer por ejemplo, se refiere a Kafka como “un maestro de la forma abierta” (*ein Meister der offenen Form*).

Allemann, como se recordará— y apertura por su misma condición de fragmento en las novelas que han quedado inconclusas y han sido publicadas póstumamente, como *El castillo* y *El proceso*. De ambas se han elaborado múltiples lecturas, en un amplio espectro que se tensa de lo teológico a lo sociológico, de lo filosófico a lo psicológico, de lo antropológico a lo biográfico. Sin embargo ninguna de estas líneas interpretativas puede erigirse en única y excluyente si pretende hacer justicia a la densidad de los textos del escritor nacido en Praga.⁶³

Por último, me interesa recoger la posición de Benno Wagner, quien —en sintonía con lo aquí brevemente esbozado— se pregunta —si se me permite el neologismo— por la “filmabilidad” (*Verfilmbarkeit*) de la obra de Kafka. Apoyándose en la expresión de Karl-Heinz Fingerhut, de “estilística de la alusión” o “estilística de la insinuación” (*Andeutungsstilistik*), para referirse al rasgo definitorio y dominante en los textos kafkianos, este germanista concluye que tal “juego de connotaciones particularmente abierto” constituye un límite al momento de la transposición filmica. (Wagner, 2005, 147)

Descripción de una lucha...: la de los cineastas con la materia kafkiana. Sin duda se requieren talento y osadía para abordarla.

En este trabajo entonces, me propongo —sin pretensión alguna de exhaustividad— pasar revista en primer lu-

⁶³ Entre nosotros, Oscar Caeiro, que tan intensa y prolongadamente ha trabajado sobre el autor de *El castillo*, confiesa en su estudio *Kafka y sus consecuencias*: “nunca creí haber llegado a la interpretación definitiva; tampoco ahora.” (Caeiro, 2003, 11)

gar, a ciertas curiosidades que puedan resultar de interés o simplemente pintorescas, así como ir espigando algunos de los films más emblemáticos.⁶⁴ Dedicaré luego un segundo momento a analizar algunas recurrencias presentes en *El proceso*, de Orson Welles, versión pionera y ya canónica de la novela homónima de Kafka.⁶⁵

Un paneo de búsqueda de Kafka en el cine

Las transposiciones de obras de Kafka al lenguaje filmico, así como la producción de películas inspiradas en el escritor se inician tímida aunque magistralmente en la década del '60 del siglo pasado, para llegar a nuestro siglo con una llamativa proliferación, incluso con la adopción de nuevos formatos y técnicas como la animación.

La película que da inicio a la “saga Kafka” en el séptimo arte llegó a constituirse como una de las más célebres y representativas. Se trata de *El proceso* (1962), de Orson Welles, genial actor y director nor-

⁶⁴ Para la presentación de este aspecto, seguiré de cerca a Leopoldo La Rubia (2011), quien llevó a cabo un exhaustivo trabajo de relevamiento no solo de las producciones cinematográficas basadas en textos de Kafka, sino también de aquellas películas en las que en algún sentido interviene “lo kafkiano”. La intención de mi selección por el contrario excluye todo lo vinculado con “lo kafkiano” y se limita —como he advertido— a repasar someramente algunos films paradigmáticos y a poner el acento en ciertas curiosidades.

⁶⁵ He dedicado dos trabajos anteriores al análisis de esta película, así como uno a la versión de *El castillo*, de Michael Haneke. Sin embargo me parece oportuno profundizar aquí algunas otras constantes del film de Welles.

teamericano que siempre estuvo al margen de la industria de Hollywood y que –creo– no necesita más presentación. A algunas de las singularidades de este film estará dedicado –según se ha explicitado ya– el siguiente apartado.

Otro logrado intento de llevar la narrativa del escritor checo a la pantalla grande lo constituye *El castillo* (1968), de Rudolf Noelte, interpretado y producido por un ícono del cine como Maximilian Schell, que en 1961 había sido galardonado con el Premio Oscar al mejor actor por su interpretación en *El juicio de Nürnberg*.⁶⁶ El film de Noelte, quien, al igual que Welles, era también un prestigioso director de teatro, es hoy –injustamente, en mi opinión– muy poco recordado. Sin embargo existen muchos indicios de que Michael Haneke lo tomó como una de sus referencias para la composición de su película homónima décadas después (1996). Más allá de las divergencias entre ambos films, se destacan tres aspectos que exhiben notables paralelismos y en los que quisiera detenerme: el tratamiento cromático, la construcción de un *image system*⁶⁷ a partir de la nieve y, en el plano acústico, el énfasis en el denominado

⁶⁶ Resulta interesante recordar que la familia de Maximilian Schell, originaria de Austria, debió exiliarse en Suiza en 1938, a raíz de la anexión de Austria por el nazismo.

⁶⁷ Tomo el concepto de *image system* del investigador italiano Armando Fumagalli. Se trata de una microestrategia narrativa cinematográfica que consiste en la mostración de objetos en diferentes momentos y contextos, a los que se asigna carácter simbólico. (Fumagalli, 2004, 98)

“efecto silencio”.⁶⁸

Ambos realizadores pincelan su *Castillo* de manera casi monocromática, con una coloración tenue, apagada, carente de vitalidad, que tiende a “desrealizar” tanto los espacios como las figuras. Mientras Noelte elige una paleta con preponderancia de sepias, marrones y grises, el director de *La cinta blanca* se inclina por un cromatismo similar, aunque subrayado con saturación de un ambiguo verde, que evoca descomposición y muerte.⁶⁹

Asimismo la nieve, con su hiriente blancura, no solo establece un contrapunto con la dominancia cromática de ambos films, sino que también adquiere centralidad –más en Haneke que en Noelte, ciertamente– y carácter simbólico en la configuración de una atmósfera inhóspita.

De manera similar a como lo hace la banda visual,

⁶⁸ Tanto los científicos especialistas en física acústica como los médicos y fisiólogos coinciden en la necesidad de abandonar el término “silencio” como vocabulario técnico y de reemplazarlo por la expresión “efecto silencio”, ya que “el silencio no es ausencia de sonido, sino sensación de ausencia de sonido, al localizar el tipo de formas sonoras que producen la sensación de silencio. [...] La sensación de silencio parece estar asociada sistemáticamente a una bajada brusca de la intensidad hasta un nivel cercano al umbral de audibilidad.” (Rodríguez Bravo, 1998, 150) Aun aquellas personas que padecen el tipo de sordera conocida como cero audiométrico “siguen percibiendo sensaciones sonoras”. (íbid., 149)

⁶⁹ En la entrada correspondiente al “color”, Cirlot sostiene que el verde simboliza vegetación, pero también es “color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente [...] entre vida animal y descomposición y muerte” (Cirlot, 1997, 140). Cooper, por su parte, ubica al verde entre los colores ambivalentes, ya que simboliza tanto vida como muerte, tanto juventud y esperanza, como cambio y sentido de lo efímero. (Cooper, 1986, 50)

también la banda sonora busca recuperar, mediante el lenguaje filmico, el clima de *El castillo* de Kafka, y no es casual que ambos realizadores apelen para ello a la estrategia de un opresivo efecto silencio, con un sentido más natural en la película de Noelte y con una estilización mayor desde un distanciamiento de cuño brechtiano en el director austríaco.

Algunos estudiosos de los vínculos cine / literatura postulan que en el proceso de transposición, lo más difícil de recrear no son la trama o los personajes, sino la atmósfera; justamente los logros en este aspecto permitirían determinar entonces el grado de maestría del cineasta. Si se toma por válida esta tesis, se estaría en condiciones de afirmar que los dos legados de la década del '60 del siglo pasado, *El proceso* de Welles y *El castillo* de Noelte, constituyen magníficas relecturas de Franz Kafka y –aun con las diferencias–, plasmadas en una modulación similar. Concluye el investigador español Leopoldo La Rubia: “*El proceso* de Welles era sombrío; *El castillo* de Noelte no lo podía ser más.” (La Rubia, 2011, 121)

Se impone ahora, plantear la pregunta acerca del porqué la década del '60 en Europa es la que alberga las primeras transposiciones fílmicas de textos de Kafka.

La primera respuesta que se podría ofrecer a este interrogante se encuentra relacionada, a mi entender, con el contexto de crisis político-social que culminará –al promediar la década– en el Mayo Francés. Sin duda, uno de los niveles de lectura en la narrativa del autor de *La meta-*

morfosis se halla en sintonía con tales momentos de crisis.

Una segunda explicación la propone el ya citado La Rubia, con quien coincido, y se refiere al surgimiento por aquel tiempo, del denominado Cine Independiente o Cine de Autor. La poética de Kafka solo podía ser honrada por maestros de la pantalla. El estudioso español esboza un panorama del cine de aquel momento:

En los años '60 la industria cinematográfica vive una época de consolidación de grandes actores y directores, tanto en los EEUU como en Europa. [...] Los '60 representan una década convulsa y culturalmente interesantísima. [...] Una atmósfera y un ambiente sociocultural que tenía, necesariamente, que tener una plasmación en el cine con nuevas orientaciones en las que los grandes directores tomarían nuevos derroteros para darle a sus películas su propio toque personal, no repitiendo clichés ni fórmulas y temáticas ya erosionadas, lo que aumentaría la calidad de sus obras. Así pues, se sentarían las bases del concepto de Cine independiente que se extendería durante la siguiente década hasta hoy. (La Rubia, 2011, 74-75)

En este contexto, entonces, surgen las primeras recreaciones de la narrativa kafkiana.

Para proseguir ahora con este paneo, parece oportuno avanzar en la exploración con algunas “curiosidades”. Podría inaugurar la lista *La metamorfosis de Mr. Samsa*

(1977), un cortometraje de animación de origen canadiense, de la realizadora Caroline Leaf, y que –a mi juicio– constituye una de las versiones más originales y creativas.⁷⁰ Esta cineasta es muy reconocida en el campo de la animación y ha sido galardonada con varios premios:

En 1984 se reunieron en Los Ángeles cincuenta críticos y cineastas nombrados por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood para determinar cuáles eran las mejores obras de animación de todos los tiempos. Caroline Leaf y su obra *The Street* quedaron en segundo lugar, por delante del mismo Walt Disney. (La Rubia, 2011, 149-150)

Por otra parte, su abordaje del género de animación sigue un curso distinto del de sus colegas, basado en la “experimentación con diversos materiales y aplicación de técnicas artesanales” (La Rubia, 2011, 150) y no en técnicas digitales propias de un cine más comercial. Para su película *Orfeo* (1970) recurrió a pintura sobre cristal; en la premiada *The Street* (1976), a pintura con glicerina, y en la que nos ocupa, *La metamorfosis de Mr. Samsa* (1977), –aunque pueda resultar inverosímil– a arena de playa (La Rubia, 2011, 150).

No parece tratarse sin embargo de un mero juego ex-

⁷⁰ La Rubia destaca el carácter pionero de esta película de recreación de obras de Kafka: “Este corto de animación de arena de playa sobre fondo de luz representa una de las primeras incursiones de cine experimental en el mundo que Kafka concibiera”. (La Rubia, 2011, 149)

perimental, sino de la búsqueda de nuevas formas expresivas y de sugerentes efectos que la crítica se ocupó de subrayar:

Los objetos llegan a tener el mismo grado de movimiento que los personajes-objeto. Temblorosos e inestables, todo se mueve, aparece y desaparece, y es engullido por la arena. [...] La expresividad a través de la arena se presta perfectamente a la deformación e intensificación de determinados aspectos, además de propiciar la creación de una atmósfera que enfatiza las sombras y reduce casi a un mínimo expresivo el detalle, con el objeto de transmitir el complejo mundo kafkiano. (La Rubia, 2011, 150).

Esta versión, disponible en *YouTube*, es de una poderosa síntesis. La banda sonora construye un *image system* con el tic-tac del reloj, la campanilla del despertador –que abre el relato– y ruidos de golpes en la puerta, sonidos que atraviesan todo el cortometraje. El final, aun tratándose de este tipo de género, resulta sobrecogedor: mientras la familia está reunida en la sala escuchando a Grete que interpreta el violín, Gregor, solo en su cuarto, completa el relato sonoro con su respiración de agonizante. El film se clausura con pantalla en negro que exhibe los créditos, como es convención, pero que a la vez contribuye a prolongar en el espectador las últimas imágenes y sensaciones percibidas.

Dentro del mismo formato de corto de animación, se

inscribe una relectura norteamericano-española de *La metamorfosis* del año 1998, que recupera el título original de la *nouvelle* de Kafka. Acaso resulte interesante señalar que su director, Charlie Ramos, fue años después, uno de los responsables de los efectos visuales de películas como *Shrek* (2004) y *Madagascar* (2005). También disponible en *YouTube* y hablada en inglés, se reconoce deudora del corto antes mencionado. De manera similar, se articula aquí un *image system* con los relojes, pero en este caso, plasmado visualmente. De hecho, se inicia el corto con un encuadre del despertador de Gregor que abarca toda la pantalla. Se establece por ejemplo un interesante juego desde la ocularización del bicho,⁷¹ cuando este intenta salir por primera vez de su cuarto y cae de espaldas. En el montaje, el siguiente plano presenta a los personajes con la cabeza hacia abajo, como si efectivamente se asumiera la perspectiva del bicho Gregor.

De la misma década del '90, procede otra versión de *La metamorfosis*, también de origen español, que traslada la acción a la Alemania de Hitler. Me refiero al cortometraje de Carlos Atanes *La metamorfosis de Franz Kafka* (1994), cuyo protagonista, Gregor Samsa, acaba convirtiéndose durante el régimen nazi y a causa de él, en una extraña criatura, mitad hombre y mitad bicho (La Rubia, 2011, 183). La película –accesible asimismo en *YouTu-*

⁷¹ Tomo de François Jost el término técnico “ocularización”, precisión más sutil del concepto de focalización de Gérard Genette. Jost reserva el término focalización para la captación en el plano cognitivo y añade los términos ocularización para la percepción visual y auricularización para la auditiva.

be-, abre con perturbadora pantalla en negro, mientras en el plano acústico se dejan oír marchas hitlerianas.

Otro film que no podría estar ausente en esta selección es *Kafka* (1991), de Steven Soderbergh, al que se ha calificado –más descriptiva que peyorativamente– de “pastiche posmoderno” (Wagner, 2005, 156). Si bien el título expande el horizonte de expectativas hacia lo biográfico, esta película constituye una hibridación que conjuga ficciones del escritor praguense –como *El castillo*, *El proceso*, “La madriguera”, “En la colonia penitenciaria”– aunque solo en algunos de sus trazos, con apenas ciertas notas biográficas algo desleídas, para articular todo ello en una inquietante trama de policial negro, muy original ciertamente, y –como señala Michael Braun– con una omnipresente Praga (aunque –quisiera agregar– en tomas predominantemente nocturnas).

En este recorrido que hace foco en ciertas curiosidades, no puede omitirse tampoco la mención a una reescritura local de *La metamorfosis* –inhallable, lamentablemente–, bajo el mismo título (2007), del director Claudio Posse. Una extraordinaria actriz argentina recientemente desaparecida, Cipe Lincovsky, encarna en esta transposición el papel de la Sra. Samsa (La Rubia, 2011, 184-185).⁷²

Finalmente, como última referencia a versiones cine-

⁷² Existe también otra película de origen argentino, *Los amores de Kafka* (1988), con un tono biográfico-sentimental. Fue dirigida por Beda Docampo Feijóo, con guión de Juan Bautista Stagnaro y un gran elenco encabezado por Cecilia Roth, Susú Pecoraro, Jorge Marrale, Aldo Barbero, Roberto Carnaghi, Villanueva Cosse, etc.

matográficas algo marginales o menos convencionales, quisiera sumar a esta selección, la coproducción norteamericano-marroquí-iraní llamada *K.* (2002), del director iraní-estadounidense Shoja Azari. Azari, responsable también del guion, lleva a cabo en esta película una muy poco frecuente modalidad de transposición como es la fusión. En un solo relato fílmico, se entrelazan como en una urdimbre, diferentes narraciones del autor de “En la colonia penitenciaria”.⁷³ (La Rubia, 2011, 185-186)

Quise detenerme en recreaciones que se distinguieran por cierto grado de singularidad. Corresponde ahora, conceder algo de espacio a *El proceso*, de Welles, por tratarse –según la crítica– de una de las versiones fílmicas sobre textos de Kafka más logradas, si no –acaso– de la mejor.

Plano detalle sobre *El proceso* de Welles

No es mi intención plantear aquí un análisis minucioso de la película, sino más bien concentrarme en algunos aspectos destacados y que permitan además, atisbar la “lucha” del realizador por recrear esta singular novela.

Propongo entonces, indagar brevemente la resolución espacial, así como ciertos rasgos del tratamiento acústico y lumínico.

Aun en una apreciación inicial de la película de Welles, podría afirmarse que esta parece ilustrar el pensamiento de Martin Buber –contemporáneo del autor de

⁷³ Los créditos anuncian que el film está basado en la narración *En la colonia penitenciaria* y en otros relatos de Franz Kafka.

La metamorfosis y a quien este conoció–, acerca de que el hombre moderno “ha perdido el sentimiento de estar hospedado en el mundo, el sentimiento de seguridad cosmológica”, ya que “esta seguridad se le ha ido desvaneciendo” (Buber, 1973, 76).

Los espacios por los que transita Josef K. o en los que se detiene, lejos de albergarlo, se le muestran desangelados, hostiles y acaban expulsándolo.

Ahora bien, cabe preguntarse: ¿cómo concibe el director tales espacios? ¿cómo los diseña?

Conocer algo de la génesis de esta película⁷⁴ nos permitirá no solo evaluar la creatividad de Welles y su capacidad de reacción ante imponderables y situaciones adversas, sino también acceder al trasfondo de la diagramación espacial del film.

Originariamente había sido contratado un *set* de filmación en Yugoslavia. Sin embargo, dos semanas antes de partir con todo su equipo rumbo a Zagreb, Welles recibió una llamada telefónica mediante la que se le comunicaba que dicho contrato había sido cancelado. Deudas impagas, contraídas por el productor con una película anterior, impedían al realizador norteamericano filmar allí *El proceso* según estaba previsto. Quiso el azar que en aquel momento Welles estuviera alojado en un hotel

⁷⁴ Para esta problemática, me baso en datos que proporciona Michael Braun (2006, 28-29). Si se desea mayor información, se pueden consultar en línea las “Conversaciones con Orson Welles” que –para *Cahiers du Cinéma*– mantuvieron Juan Cobos, Miguel Rubio y José Antonio Pruneda.

parisino con vistas a la *Gare d'Orsay*. Desconcertado ante las noticias y mientras contemplaba desde la ventana de su habitación la vieja estación de ferrocarril a la sazón abandonada, decidió –en un raptó de genialidad– que ese lugar se constituiría en el *set* de filmación que se le negaba. Sin embargo, no por ello renunció al viaje a Yugoslavia, dado que todo estaba ya dispuesto y el cineasta consideraba que ese entorno era semejante al que podría haber rodeado al Josef K. de Kafka. Recordemos de paso que a causa de las circunstancias socio-políticas, resultaba imposible realizar el rodaje en Checoslovaquia. Una vez en Zagreb, encontraría también allí Welles un lugar de filmación alternativo en los galpones de una antigua fábrica ya inactiva. Al referirse a estos dos espacios, Michael Braun afirma con acierto que se trata de los lugares ideales para la visualización del mundo kafkiano, (Braun, 2006, 28).

El director decidió, asimismo, no disimular con bellos decorados las enormes estructuras de hierro, las escalinatas estrechas o los espacios semiderruidos, sino exhibirlos como impronta característica del lugar no acogedor que se le ofrecía a Josef K. La sala del tribunal, la oficina de Josef, la casa del abogado, la catedral, el acceso al atelier de Titorelli, aun en sus respectivas peculiaridades, resultan de esta manera, extraña e inquietantemente asimilados entre sí.

Por otra parte, Welles, tan afecto a la estética barroca, propone en *El proceso* decorados incongruentes, caóticos, abigarrados, que parecen brotar de un profundo *ho-*

rror vacui. La sala del Tribunal desborda de sillas –ya ocupadas, ya vacías–; en la vieja fábrica de Zagreb se dispusieron mil quinientos escritorios para ambientar el lugar de trabajo del protagonista; en los diferentes ambientes de la casa del abogado –sin duda, el espacio de mayor barroquismo– se colocaron decenas de velas y candelabros y se diseminaron aquí y allá biblioratos, libros y pilas de papeles en total desorden. Todo ello genera una sensación de agobio, asfixia y desasosiego.

Como contrapunto, el despojamiento austero de la habitación de Josef K. transmite –paradójicamente– una impresión similar, de espacio gélido, que no invita a ser habitado. No es un dato menor que tanto en la novela de Kafka como en la película de Welles, Josef K. no viva en una casa propia, sino en el cuarto de una pensión, que parecería más bien un lugar de tránsito al que difícilmente se le pudiera imprimir la personalidad de quien lo habita.

Si nos permitiéramos indagar este film a la luz del topoanálisis de Gaston Bachelard, comprobaríamos que tal diseño espacial encarna la antítesis del simbolismo de la casa. El fenomenólogo francés realiza algunas consideraciones que pueden aplicarse de manera provechosa a este trabajo:

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa, [que representa] el ser amparado. [...] Sin la casa, el hombre sería un ser disperso. Ella lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. [...]

casa es nuestro rincón del mundo. [...] Es realmente un cosmos. (Bachelard, 1983, 34-37)

Y concluye finalmente que la casa es la esencia del verbo habitar (Bachelard, 1983, 63).

Resulta indudable que ninguno de los espacios de la película responde a la esencia de la casa; antes bien, todos ellos la contradicen, la aniquilan. Josef K. se erige entonces en el “ser disperso” del que habla Bachelard, en el ser desamparado y sin cobijo que tanta angustia lleva consigo y tanta angustia destila desde la pantalla.

Similar contradicción intrínseca a su esencia se halla en las puertas, que configuran un verdadero *image system* en *El proceso*.⁷⁵ Afirma Michael Braun que probablemente no exista otra película en la historia del cine, en la que tantas puertas se abran y se cierren como aquí (Braun, 2006, 33).

Si nos remitimos a diccionarios de símbolos, observamos que a la puerta se le atribuye una significación predominantemente positiva. Cooper la relaciona con “esperanza; oportunidad favorable; pasaje de un nivel o de un mundo a otro; entrada a una nueva vida; iniciación”. Y si se trata de una puerta abierta “significa tanto oportunidad como liberación” (Cooper, 1986, 201).

Cirlot por su parte, advierte que la puerta está “ligada a la idea de casa, patria, mundo” y que representa tanto

⁷⁵ En trabajos anteriores concedo mayor atención a este motivo, así como a los pasillos y escaleras.

umbral como tránsito, ya que “permite el paso”. En este sentido, para el estudioso español, la puerta es lo “contrario al muro” (Cirlot, 1997, 375).

El mismo Bachelard define a la puerta como “todo un cosmos de lo entreabierto” (Bachelard, 1983, 261), y en cuanto tal, ella encierra un mundo de posibilidades.

Sin embargo, las incontables puertas de este film, omnipresentes, sobredimensionadas a menudo, se vuelven infranqueables para Josef K., o bien lo lanzan a un movimiento desenfrenado, sin fin, y lo dejan girando en círculos sobre sí mismo, siempre en el mismo lugar, sin concederle tregua ni liberación alguna.

Tampoco las columnas, tan innumerables como monumentales, guardan relación con su esencia. Entendida como *axis mundi* en variedad de culturas, la columna constituye “un centro ritual”, “un *omphalos*” y simboliza por tanto “estabilidad”, base firme y sustento (Cooper, 1986, 154). Ninguna de todas estas connotaciones puede atribuírsele en este film. Por el contrario, Josef K. es incapaz de alinearse al lado de su estructura rígida y desproporcionada; mucho menos, de apoyarse en ella. Ese verdadero bosque inerte de columnas está allí para enfatizar el desvalimiento del personaje, para mostrarlo en su estatura mínima, para intimidarlo.

Por último, en relación con el tratamiento espacial, no puede obviarse la referencia a un símbolo de la iconografía universal que configura otro de los *image systems* dominantes en *El proceso*, como es la escalera.

Connotada positivamente en las distintas tradiciones, engloba ideas esenciales como “ascensión, gradación,

comunicación” (Cirlot, 1997, 192), “pasaje de un estadio o nivel a otro” (Cooper, 1986, 199).

En esta película en cambio, las escaleras no permiten una ruptura de nivel, sino que, al igual que las puertas –y cabría agregar, los pasillos– conducen a Josef K. al mismo extravío y acaban fagocitándolo.

Jordi Balló reflexiona sobre esta construcción del decorado cinematográfico:

La escalera es un motivo visual de raigambre arquitectónica que permite sugerir inmediatamente determinadas disposiciones simbólicas, siendo la más evidente tal vez, el establecimiento de la dominación de unos personajes sobre otros. [...] Vista como eje hacia la verticalidad, la escalera supone una estructura de poder y contrapoder, de opresión y de rebelión. (Balló, 2000, 107; 111)

Como ya he postulado en trabajos anteriores, tal simbología implícita en la escalera se aplica perfectamente a *El proceso*, film en el que dicho elemento arquitectónico se multiplica de manera obsesiva, en diversas modalidades y en diferentes contextos. Mediante él, Welles “sugiere plásticamente la tensión entre el arriba y el abajo, entre el poder del tribunal y la búsqueda errática de Josef K.” (Cid, 2007, 334)

Probablemente donde la escalera adquiera mayor protagonismo sea en la secuencia de la visita al pintor Titorelli, ya promediando el film. En una escena de ses-

go fuertemente onírico, Josef K., perseguido por niñas y adolescentes bulliciosas, que ríen y gritan al unísono, sube por una escalera caracol que conduce a la buhardilla donde Titorelli vive y tiene su atelier. En esta escena, “la cámara de Welles exaspera el sentido de ‘diagonal dinámica’ de toda escalera –como la definen Lotte Eisner y Jordi Balló– y violenta su simbología hasta asimilarla al laberinto.” (Cid, 2007, 335). Maestro del montaje, el director de *El proceso* compone y descompone la escalera caracol en planos y contraplanos ya en picado, ya en contrapicado,⁷⁶ dinamizándola así hasta el límite del vértigo. Aquí cabría convocar una vez más a Jordi Balló:

La pintura de la paradoja nos muestra los seres extraviados en la escalera, condenados a un subir y bajar permanente, como si la escalera contuviera en su inmovilidad, una predestinación fatal, una prisión sin muros, un laberinto borgiano para el cual el devenir de la vida resultara inalterable. (Balló, 2000, 106)

En esta magnífica reelaboración de Kafka, Welles, además de al espacio, concede singular relevancia al tratamiento de lo lumínico.

Si, como afirma el especialista y director de fotografía Jacques Loiseleux, “la luz [en el cine] crea una ar-

⁷⁶ Los planos en picado son aquellos que se logran con la angulación de la cámara hacia abajo, en tanto que las tomas en contrapicado surgen de la angulación hacia arriba.

quitectura de sentido” (Loiseleux, 2007, 78), *El proceso* podría ser leído como composición de la penumbra y de las sombras, aunque con fuertes contraluces engarzados en pasajes climáticos del film, —así por ejemplo, durante la proyección de la parábola “Ante la Ley” o en las escenas ambientadas en el cuarto de los azotes—.

Mediante un marcado relegamiento de lo diurno, se logra tejer una atmósfera sórdida, siniestra, que provoca desazón y agobio, opresión y dudas, tanto en Josef K. como —de manera empática— también en el espectador. Focos de luz hiriente, ubicados en particular sobre los rostros, alternan con amplias áreas de sombra para configurar un clima ambiguo y ominoso, en plena consonancia con el espacio hostil recién descrito.

El detallismo minucioso de Welles conduce además a una lograda resolución en lo que respecta a calidad de la luz. En aquellos segmentos donde esta tiene presencia, el director opta por una luz dura, definida, neta, en lugar de por la blanda, de efecto suave y envolvente. Por otra parte, imprime a toda la cinta, un tono bajo o *low key*, en abierta contraposición a la iluminación brillante propia del cine clásico de Hollywood. El especialista argentino Eduardo Russo sintetiza así las características del tono bajo:

Explorado en los '20 por el inigualable Friedrich Murnau [...], el tono bajo consiste en el mantenimiento de importantes zonas de sombra en pantalla, cruzadas por algunas fuentes lumino-

sas que las más de las veces son laterales. Su luz suele ser dura: las zonas iluminadas contrastan abruptamente con las sombras vecinas. (Russo, 1998, 260)

Añade Russo además, que se trata de un recurso técnico frecuente en *horror films* o en el policial negro, ya que permite generar no solo efectos de claroscuro, sino también “atmósferas tenebrosas” (Russo, 1998, 260), que es precisamente lo que busca plasmar el realizador de *El proceso*.

Finalmente, restarían algunas consideraciones sobre el plano acústico.

Intentando alejarse del tradicional efecto sinestésico, que supone una correspondencia perfecta entre imagen visual y banda sonora (Jullier, 2007, 59), Welles construye un relato doble, en contrapunto y disyunción. Ni el *Adagio* suave y melancólico de Albinoni ni las ligeras melodías de *jazz* guardan solidaridad alguna con el deambular frenético y angustiado que Anthony Perkins —ciertamente, respondiendo a la marcación del director— imprime al personaje de Josef K.

A tal singular tratamiento que —como bien advertía el célebre realizador y teórico de cine Sergei Eisenstein— gana en efecto dramático, se suman en esta película dos estrategias de manipulación sonora que configuran —en mi opinión— sendos hallazgos: la reverberación y el enmascaramiento.

Michel Chion, autor indispensable para el análisis del sonido en el cine, postula que la dinámica de lo acústico es uno de los principales componentes para

la “construcción de atmósferas” en un film⁷⁷ (Chion, 1998, 43-44; 121). Si examinamos *El proceso* a la luz de esta tesis, constatamos que el tratamiento contrapuntístico entre lo visual y lo acústico, así como las dos técnicas de manipulación sonora mencionadas contribuyen, amalgamados, a subrayar la soledad abisal de Josef K., el vacío de su existencia, la indiferencia de quienes lo rodean...

En mayor o menor grado a lo largo de toda la película, pero en especial durante las escenas del Tribunal, se apela al efecto de reverberación. La reverberación se produce —como el eco— por reflexiones sonoras, pero se distingue de este, por poseer una textura más empastada e indiferenciada, que no consiste en “repeticiones claramente separadas de la forma sonora originaria”, sino en “un alargamiento pegado al sonido inicial” (Rodríguez Bravo, 1998, 246-247). Como todo fenómeno acústico de reflexión, la reverberación, al ser percibida por el oyente, consigue un efecto de profundidad, frialdad y distancia (Rodríguez Bravo, 1998, 247). Si bien Welles ya había ensayado magistralmente este procedimiento en *Citizen Kane*, para dar cuenta de los conflictos de pareja y de la soledad de los personajes, en *El proceso* la reverberación adquiere matices más dramáticos.

⁷⁷ Si bien en los estudios sobre cine, el plano sonoro había sido bastante relegado, al promediar el siglo pasado, como consecuencia de las investigaciones en neurofisiología, se produjo “una concepción reivindicativa del universo acústico como instrumento de la comunicación audiovisual.” (Rodríguez Bravo, 1998, 15)

Aunque de uso más restringido en una escena puntual en la oficina, el recurso técnico del enmascaramiento merece ser destacado. Se designa como enmascaramiento al fenómeno que se produce naturalmente y de manera habitual cuando un sonido se solapa con otro (Rodríguez Bravo, 1998, 127). Sin embargo, en el ámbito del cine puede apelarse a él como estrategia artificial, ya que se introduce en forma brusca, a la vez que se ejerce una manipulación técnica en la intensidad del sonido.

El enmascaramiento en *El proceso* se verifica en la escena en que el tío Max visita a Josef en su lugar de trabajo. Como se recordará, las secuencias de la oficina están ambientadas en la fábrica de Zagreb que sirvió de improvisado *set* de filmación y donde se ubicaron mil quinientos escritorios. Welles, recurriendo aquí a uno de sus tradicionales estilemas como es el de la profundidad de campo,⁷⁸ intensifica de manera notable la sensación

⁷⁸ La profundidad de campo se obtiene utilizando lentes de focal corta o diafragma menos abierto; de este modo se logra profundidad de la zona de nitidez (Aumont, Bergalá y otros, 2002, 33). Si bien críticos de la envergadura de André Bazin, por ejemplo, atribuían a la técnica de profundidad de campo un efecto realista, actualmente la mayoría de los teóricos de cine postulan todo lo contrario. Jacques Aumont y Michel Marie refutan la opinión de Bazin: “Más azaroso es atribuir a la profundidad de campo un valor realista. En general una gran profundidad de campo tiende a aumentar el efecto de profundidad, pero en ciertos casos extremos [...], por el contrario, puede desembocar en dar una sensación de gran irrealidad.” (Aumont y Marie, 2006, 178) Por su parte, el mismo Aumont y Alain Bergalá advierten que existe una relación estrecha entre la distorsión generada por el recurso de profundidad de campo y el efecto de espacio vaciado. (Aumont, Bergalá y otros, 2002, 33 ss.)

de inmensidad que producen los galpones fabriles –ya de por sí, enormes–. Los oficinistas, inclinados sobre sus escritorios y tipeando mecánicamente en sus máquinas de escribir, están presentados como masa anónima y homogénea que evoca y parece rendir homenaje a clásicos del cine de Weimar como *Homunculus* y principalmente *Metrópolis*, o incluso tal vez, a la escena teatral de Max Reinhardt y Erwin Piscator. Recordemos que Welles, además de poseer estrechos vínculos con la estética expresionista, también era director teatral, según ya se ha señalado al pasar.

A este espacio vaciado y casi abstracto de la oficina, logrado mediante el procedimiento de profundidad de campo y una diagramación geométrica cuidada y regular, se lo moldea en el plano acústico con el enmascaramiento. La melodía de Albinoni propone un contrapunto con la desazón e inquietud de Josef y la preocupación del tío, que discuten acerca de la necesidad de contratar los servicios de un abogado. A estas dos fuentes sonoras –música extradiegética y diálogos– en franca tensión mutua, se añade el ruido metálico y uniforme de las ¡mil quinientas! máquinas de escribir, que aumenta en intensidad hasta convertirse en una suerte de zumbido de fondo que acaba enmascarando la melodía y las voces humanas. La aparentemente inocente máquina de escribir se presenta así, como inquietante puesta en abismo de la burocracia y la maquinaria anónima de poder omnímodo que aniquilará al atribulado protagonista.

A modo de corolario, quisiera recurrir al juicio que la obra del cineasta norteamericano le merece al escritor e historiador de cine Santos Zunzunegui:

La obra de Welles se presenta como un meteorito cuyo impacto sobre el arte cinematográfico trastocó los fundamentos de la narración filmica. Y Welles pagó un precio bien alto por ello. Perpetuamente rechazado por la industria, su nombre se inscribe en una larga lista de autores cuyo trabajo solo encontró posibilidad de expansionarse de manera harto parcial. [...] Y sin embargo esa obra definitivamente inconclusa, plena de films mutilados, interrumpidos o rodados en condiciones precarias nos afecta profundamente. Porque en ella, como ocurre con la de todos los grandes autores, el cine se confronta consigo mismo en una experiencia límite y, por lo mismo, ejemplar. (Zunzunegui, 1996, 150-151)

A modo de conclusión

Aun con plena conciencia del carácter problemático de la fuente, me gustaría evocar para cerrar este trabajo, un pasaje de las *Conversaciones de Kafka con Gustav Janouch*, en el que se debate acerca de la pintura de Pablo Picasso. Janouch afirmaba, refiriéndose al artista español: “Es un deliberado deformador”. Y atribuye a Kafka haber respondido: “No lo creo. Picasso únicamen-

te registra las deformaciones que todavía no han penetrado en nuestra conciencia. [...] El arte es un espejo que 'adelanta' como un reloj... a veces."

Asumiendo estas palabras, cabe la reflexión: Kafka escritor, Kafka llevado al cine, "un espejo que adelanta como un reloj... a veces."

Referencias bibliográficas

1. ALAZRAKI, JAIME, 1983, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.
2. AUMONT, JACQUES y MARIE, MICHEL, 2006, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.
3. AUMONT, JACQUES, BERGALÁ, ALAIN y otros, 2002, *Estética del cine; espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. ed. rev. y aum.* Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
4. BACHELARD, GASTON, 1983, *La poética del espacio*. México, FCE. (Breviarios; 183)
5. BALLÓ, JORDI, 2000, *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
6. BRAUN, MICHAEL, 2006, "Kafka im Film; die Proze - Adaptionen von Orson Welles, Steven Soderbergh und David Jones". En: Michael Braun / Werner Kamp (eds.). *Kontext Film; Beiträge zu Film und Literatur*. Berlin, Erich Schmidt.
7. BUBER, MARTIN, 1973, *¿Qué es el hombre?*, 7ª ed. México, FCE. (Breviarios; 10)
8. CAEIRO, OSCAR, 2003, *Kafka y sus consecuencias*. Córdoba, Alción.
9. CID, ADRIANA, 2007, "La pesadilla de Josef K.; convergencias y divergencias en Kafka y Orson Welles", *Anuario Argentino de Germanística III*, 327-337.
10. CIRLOT, JUAN EDUARDO, 1997, *Diccionario de símbo-*

- los. 2ª ed. Barcelona, Siruela.
11. COBOS, JUAN, RUBIO, MIGUEL Y PRUNEDA, JOSÉ ANTONIO, 1965, "Conversaciones con Orson Welles". En: *Cahiers du Cinema*, 165. <http://www.film.tierranet.com/directors/o.wells/>
 12. COOPER, J.C. 1986, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Leipzig, Drei Lilien.
 13. CHION, MICHEL, 1998, *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós. (Paidós Comunicación; 53)
 14. FISCHER, ERNST, 1984, *Literatura y crisis de la civilización europea; Kraus, Musil y Kafka*. Barcelona, Icaria.
 15. FUMAGALLI, ARMANDO, 2004, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*. Milano, Il Castoro.
 16. JOST, FRANÇOIS, 2002, *El ojo-cámara; entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos.
 17. JULIER, LAURENT, 2007, *El sonido en el cine*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós. (Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma", 10)
 18. LA RUBIA, LEOPOLDO, 2011, *Kafka y el cine; la estética de lo kafkiano en el séptimo arte*. Madrid, Biblioteca Nueva.
 19. LOISELEUX, JACQUES, 2007, *La luz en el cine*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós. (Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma", 6)
 20. ROBERT, MARTHE, 1982, *Franz Kafka o la soledad*. México, FCE.
 21. RODRÍGUEZ BRAVO, ÁNGEL, 1998, *La dimensión sonora del espacio audiovisual*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
 22. RUSSO, EDUARDO, 1998, *Diccionario de cine; estética, crítica, teoría, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.
 23. WAGNER, BENNO, 2005, "Franz Kafka; Orson Welles, *The Trial*, Steven Soderbergh, *Kafka*", en: Anne Bohnenkamp (ed.), *Literaturverfilmungen, Interpretationen*. Stuttgart, Reclam, pp. 145-157.
 24. WALSER, MARTIN, 1969, *Descripción de una forma*. Buenos Aires, Sur.
 25. WIESEL, ELIE, 1996, *Esperar a pesar de todo*. Madrid, Trotta.
 26. ZUNZUNEGUI, SANTOS, 1996, "Palimpsesto Welles". En: S. Z. *La mirada cercana; microanálisis filmico*. Barcelona, Paidós, pp.123-152.