

LABERINTOS INTERARTÍSTICOS O EL «FATAL DESTINO LITERARIO» DE UN DIRECTOR DE CINE: *EL PROCESO*, DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN¹

M.^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC, Madrid

teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

Irradiaba algo inusualmente intenso, algo que nunca he vuelto a percibir, ni siquiera frente a hombres de mucha importancia y fama... Nunca pronunciaba una palabra trivial. Todo lo que venía de él tenía un estilo que con los años fue haciéndose cada vez más desenvuelto, una rica expresión de su modo singularísimo de ver las cosas, que era paciente, vital, de una irónica condescendencia hacia las tonterías del mundo, lleno de humor y sin embargo atento a la esencia de las cosas, a lo «indestructible», es decir, diametralmente opuesto al del desengañado o el cínico. En su presencia, la vida cotidiana se alteraba, todo parecía visto por primera vez, todo era nuevo, a veces triste y deprimentemente nuevo.

Wagenbach (1999: 100)

La asociación de la práctica cinematográfica con una experiencia soñada es una idea recurrente en la reflexión de numerosos directores en relación con la relevancia de la literatura en su obra fílmica. Imagen y literatura, cine y sueño, reaparecen una y otra vez desde los orígenes de la historia de los aparatos de representación mecánica para albergar un espacio simbólico de reflexión sobre la realidad, en cuyo territorio la literatura ofrece una espaciosa holgura sobre la que volver el objetivo de la cámara para adivinar imágenes sugeridas y soñadas por el poder evocador de la palabra.

El rastro de la literatura en la imagen conforma el quehacer de artistas curtidos en el territorio «siempre escabroso» de la frontera, en las geografías de la perversión, en el universo de la apropiación y del vacío, necesarios para hacer germinar los frutos bastardos de la imaginación libre. Tal vez por ello, cuando Manuel Gutiérrez Aragón reflexiona sobre el concepto nebuloso de lo que denomina el «específico fílmico» afirma no sentirse demasiado interesado por dicha materia, no obstante «me inquietan los laberintos en que se entrelazan lenguajes distintos. [...] Empecé a pensar que la sintaxis

¹Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Transescritura, transmedialidad, transfuncionalidad: relaciones contemporáneas entre literatura, cine y nuevos medios (1980-2010)», dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

del cine es como la de los sueños. Y no solo en mis películas, que son un poco sonambúlicas, sino la de cualquier película» (Molina Foix, 2003: 207).

El director cántabro no transita en solitario el territorio de la frontera y el sueño. Su intuición onírica es compartida por otros colegas como Rafael Gil, quienes se suman a la huella fecunda del «cine soñado»: «cuando empecé a hacer cine, pude realizar el cine con el que siempre había soñado. Leía a Galdós, a Unamuno o a Fernández Flórez y pensaba: ¡Qué gran película hay aquí! Por eso mis primeras películas son cuentos de Fernández Flórez, de Alarcón, de Jardiel Poncela, etc.» (García-Abad García, 2011: 206).

El «fatal destino literario del director de cine», según observa Molina Foix, revela una acusada inclinación a no dejarse aprisionar entre límites, soltando el lastre de lo convenientemente normalizado, de lo esperable en un artesano de la imagen atraído por la escritura tanto como por la cámara: «Yo solo soy director de cine cuando dirijo. Cuando escribo soy escritor» (Molina Foix, 2003: 208)². Su baudelairiana tendencia a la huída es un derecho compartido con tantos personajes excéntricos habitantes de sus fábulas.

De Manuel Gutiérrez Aragón se ha dicho que es un director cáustico y sarcástico, un hombre comprometido activamente con la lucha política del tiempo que le tocó vivir y un robinsón romántico, cuya soledad se nutre de libros convirtiéndolo en «el director de cine más leído que conozco en España» (Torres, 1985: 7). La tuberculosis sufrida en la infancia convirtió el dormitorio de la casona familiar en su Más a Tierra particular y a él en un «niño muy de lecturas»: «Toda la familia me traía regalos. Prácticamente recibía un regalo todos los días. Sobre todo libros que devoraba» (Torres, 1985: 18).

La enfermedad está, asimismo, en el origen de una alteración muy literaria: la experiencia de desdoblamiento, necesaria para poner en pie una galería de personajes y acciones surgidas en la imaginación de un fantasioso niño demediado:

La fiebre me subía al anochecer y mi cabeza se poblaba de seres imaginarios. Pensaba que mis padres no eran mis padres, sino que fingían serlo. Eso me causaba gran congoja. Intenté contárselo a mis padres, pedirles ayuda, pero no conseguía explicarlo. Pronto el teatro se amplió, imaginaba que yo no era quien estaba en la cama de campaña, sino una proyección de mí mismo. A mi cabeza llegó, pues, otro ser imaginario: yo mismo (Molina Foix, 2003: 83).

La formación no reglada del niño se completa con el amor a las palabras recibido del magisterio de Samuel Gili Gaya en el instituto de Torrelavega, «un lugar tan horrible que era pasto de destino para profesores depurados por sus afinidades republicanas» (Torres, 1985: 18). Palabras que configuran el pensamiento y la relación del ser humano con el mundo y los otros, pero que pueden ser igualmente objeto de negocio y perversión: «Una palabra es como un huevo. El huevo sirve para

² «Los directores de cine son organismos vivos, también. Dotados de respiración y de flaquezas, de un cuerpo y por tanto de necesidades fisiológicas, alguna vez, si tienen carne artística, si no están quiero decir meramente incorporados como parásitos al tejido de un escalafón industrial, dan salida a sus humores en las películas que firman» (Molina Foix, 2003: 76).

comer, pero también se puede vender. Las palabras son iguales. Sirven para comunicarse, pero también pueden venderse» (Torres, 1985:48).

Vicente Molina Foix parte del convencimiento de que Gutiérrez Aragón no solo es el cineasta español más leído, sino el más letrado, privando a este adjetivo de toda connotación sospechosa. Su cine está muy *escrito* sobre el papel del guión, cosa que, por desgracia, no es frecuente en nuestro país, pero posee al mismo tiempo una escritura puramente cinematográfica muy estilizada y peculiar (Molina Foix, 2003: 8).

Al escritor cinéfilo le seduce sobremanera la relación singular establecida por la poética del director letrado entre cine, literatura y teatro, según la cual afirma no haber sentido jamás lo que otros denominan la «mística del cine». Por el contrario, señala: «En mi juventud más joven no pensé nunca ser director de cine, sin embargo, como vagamente pensaba dedicarme a la literatura, el teatro me era mucho más cercano [...]. El teatro me tocaba y el cine no. Nunca me pareció que mi vida iba a ser ajena al teatro escrito» (Molina Foix, 2003:158). Subraya, asimismo, los «teatralismos» que marcan a menudo su vocabulario fílmico, sobre todo en *Sonámbulos* y *La noche más hermosa*, que le conducen a proponer como título del capítulo, «el cineasta del teatro».

Todavía reciente la dirección de *El proceso* de Kafka, con dramaturgia de Peter Weiss en el CDN, Manuel Gutiérrez Aragón reivindica para los registros de su práctica artística las fuentes teatrales, no como un accidente del destino, sino como una «experiencia largamente soñada»³:

Mi talante personal, dicho sea entre nosotros, me acerca al teatro aún más que al cine. Me siento muy próximo, desde siempre, a todo lo teatral, y los que me conocen de hace tiempo lo saben bien. Lo que pasa es que soy muy poco dado al sacrificio, y elegir el teatro en este país es tener bastante de mártir o de héroe» (Gutiérrez Aragón, 1981: 34)⁴.

Antes, se registra el trabajo de dramaturgia *La sombra de Strindberg*, ensayado bajo la dirección de Miguel Narros durante algo más de un mes, hasta que las dificultades económicas dan al traste con el proyecto. Su fascinación por el escritor sueco queda inoculada, no obstante, en el cuerpo del relato de *Sonámbulos*, película que se desarrolla en Madrid durante el célebre proceso de Burgos en diciembre de 1970, donde se rememora la acción llevada a cabo en el María Guerrero por la actriz Julia Peña durante la representación de una antología de obras de Strindberg:

En *Sonámbulos* –dice– hay una secuencia que consiste en una filmación sobre algo de Strindberg. No se trata de una obra concreta, sino que cogimos diálogos del autor de aquí y de allá, y rodamos con actores publicitarios. Recuerdo que, incluso, de repente, metimos una frase de Savater, me parece que de *Nihilismo y acción*, lo que pasa es que todo iba en inglés. En cambio, en esa misma película, hay toda una secuencia en que madre e hija, Rosa Salgado y Ana Belén, están en un sofá, y el diálogo es textualmente de *Sonata de espectros*. *Sonámbulos* es deliberadamente teatral: no es que lo sea en la forma, sino que lo es en cuanto que

³ Sobre la presencia de Kafka en España, véase el recién publicado monográfico de la revista *Ínsula*, coordinado por Javier Sánchez Zapatero.

⁴ «En mi casa me decían que yo no tenía sentido de la realidad. Y como tampoco soy de la literatura o agregado de instituto, digo que si seré aquella proyección de mí mismo de cuando estaba enfermo o un ser imaginario. En la Escuela me tachaban de teatral, de literario. Pero he aquí que la única vez que hice teatro, un crítico dijo que yo era el mejor director de cine de España, pero que como director de teatro, nada. Así que, suponiendo que yo exista, estoy siempre como de viaje o de huésped» (Molina Foix, 2003: 206).

los actores expresan sus pensamientos, sus sentimientos, «en voz alta», como a sabiendas de que son escuchados. (Gutiérrez Aragón, 1981: 34).

Narrativa y teatro permiten al director resolver un dilema estético que la cámara dificulta y por el que se siente especialmente preocupado: la tensión entre lo expresivo y lo comunicable. *Sonámbulos* constituye, en este sentido, un ejercicio de estilo en el que ensayar los límites de la fusión interartística para transitar los abismos de los lenguajes vueltos sobre sí mismos:

La única lección que he sacado de *Sonámbulos* es que hasta ella siempre creí que el cine, de una manera obligatoria y necesaria, iba a indagar sobre su propio lenguaje como sobre todo ha indagado la poesía y la pintura en el suyo [...]. El cine no se parece a ninguna de las demás artes. En las demás artes sí se da este proceso. En poesía, por ejemplo, hay una gran evolución desde cantar las andanzas de un semidiós a decir: «o saisons o châteaux». El cine ha nacido de una manera completamente distinta, no tiene ese origen, digamos, sagrado de las demás artes. Nació en la época de la revolución industrial y es un arte industrial, pero no solo en cuanto a cómo se hace sino en que va destinado a una sociedad de masas (Torres, 1985: 97).

El teatro dentro del cine resulta así el recurso expresivo idóneo para hablar de la apariencia de las cosas, una fantasmagoría cuando menos curiosa en el tratamiento de la realidad, habida cuenta de que acababa de morir Franco y en España se inauguraba un régimen de libertades desconocido durante largo tiempo; más llamativa, si cabe, si tenemos en cuenta que coinciden en fechas e intención los trabajos de Ricardo Franco, *Los restos del naufragio* (1978) y Carlos Saura, *Los ojos vendados* (1978).

Con la entrevista concedida a la *Revista Pipirijaina* dentro del monográfico *Del Zoom al Telón: Los directores de cine al teatro* en 1981, Gutiérrez Aragón modulaba el relato de su aterrizaje accidental en las bambalinas del CDN, cuando la secretaria de Adolfo Marsillach confunde su teléfono con el de Carlos Saura para transmitirle el encargo de la dirección de *El proceso*, de Kafka. Salvadas las contingencias del *fatum*, el azar y la socorrida precariedad económica del mundo del teatro, el espectáculo sube a las tablas del María Guerrero, el 18 de enero de 1979, en versión de Francisco Uriz y Manuel Gutiérrez Aragón, quien se encarga también de la dirección escénica⁵. Partiendo, a su vez, de la afamada dramaturgia llevada a cabo por Peter Weiss, el objetivo perseguido por los promotores de la idea es acercar una obra poco conocida del archiconocido escritor checo al espectador medio español⁶.

Juan Cruz en un artículo publicado en *El País* rastrea la «conexión española» de Peter Weiss en 1974 en un viaje cuyo sentido tiene por objeto la búsqueda de documentación para el ensayo *La estética de la resistencia*. Acompañado por Francisco J. Uriz, cicerone y autor de *Viaje a la España de Franco*,

⁵ «Una vez estuve en un coloquio en la Facultad de Filosofía, en la Complutense, para hablar de *El proceso* de Kafka y los alumnos casi me linchan. En aquel momento se estaba representando *El proceso* y ellos decían que había una continuidad intertextual con *Sonámbulos*, pero yo les decía que no porque había sido un error que la dirigiese yo. Casi me linchan porque yo decía que casi todo era producto del azar, pero luego me di cuenta de que para mucha gente el azar es una cosa que consta de indeterminados elementos que se mueven de una manera indeterminada. Y no, el azar es una cosa concretísima. El azar con los dados, por ejemplo, es una de las cosas más reducidas que existen en cuanto a posibilidades. Los procesos de azar son de lo más determinado. Mi habilidad consiste en haber aprovechado las reducidas posibilidades que me ha deparado el azar. Nada más. Producto del azar, sí, pero nunca de la necesidad» (Torres, 1985: 167-8).

⁶ Las imágenes que ilustran el texto corresponden al cartel de la representación, conservado en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, y a unas fotografías del montaje del teatro María Guerrero, pertenecientes al CDT.



la aventura recoge el itinerario de los escenarios recorridos por Max Hodann, un médico alemán amigo de Weiss, que había ejercido su oficio para las Brigadas Internacionales:

Ese libro, *La estética de la resistencia*, era el regreso de Weiss a la novela, después de éxitos teatrales como *Marat/Sade*, que representó en España Adolfo Marsillach con todo tipo de incidentes que eran marca de la época de la censura. Al propio Weiss aquella persecución de sus obras le llevó a considerar que su viaje aquí sería un calvario o un signo de apoyo a una dictadura que detestaba. Le sorprendió que los periodistas manchegos de la época (los únicos a los que atendió) se atrevieran a publicar sus declaraciones en contra de hechos recientes de la dictadura; Uriz le aclaró que los tiempos estaban cambiando... (Cruz, 2017: s. p.).

El proceso, un texto lo suficientemente plástico y ambiguo para poder ser descifrado desde innumerables perspectivas, devolvía el relato a su original narrativo, distanciándose de la lectura marxista de Weiss⁷. Abundaba con ello Gutiérrez Aragón en las trampas del desciframiento propio de las obras imperecederas:

Como las grandes obras del lenguaje, de las artes o de la música, la ficción de Kafka invita a ser descifrada, y convierte esa invitación en una trampa. Por aguda que sea la crítica, sean cuales sean sus poderes sistemáticos –marxistas, psicoanalistas, estructuralistas o en una vena más tradicional–, las lecturas expuestas se quedan casi risiblemente cortas. (Steiner, 1997: 258).

El director cántabro y el escritor judío confluyen en la escritura y la relectura de *El proceso* en una cosmovisión autoral de la que extraer no pocos rasgos comunes. Ambos sufren la experiencia de la enfermedad como modo de conocimiento, se decantan por prácticas artísticas

⁷ «Al final decidí tirar por la calle de en medio y montar una buena función, un montaje que respetara las leyes del espectáculo y tuviera éxito, donde estuviera un posible Kafka y desde luego Peter Weiss porque era suya la materialidad del texto. Eso se consiguió y paradójicamente –todo lo que me ocurren son paradojas y me gustan mucho las paradojas– mi primer éxito comercial fue un texto tan imposible como *El proceso*. Fue la primera vez que el María Guerrero, el Centro Dramático Nacional, se llenaba. Recuerdo que nunca había butacas. Ver aquel teatro con la gente casi colgada de los palcos era un espectáculo bastante insólito. Fue un éxito de público, que no es el único posible, ni muchísimo menos» (Torres, 1985: 125).

que encierran una reflexión sobre sí mismas y sufren un acerado sentimiento de soledad y desarraigo volcados en una obra firmemente anclada en su tiempo mediante una incisiva sátira social que incorpora de manera eficaz elementos provenientes de la farsa y la bufonada.

El sólido anclaje histórico no estorba un tratamiento retórico deudor de una poética antinaturalista que conjuga los materiales de la realidad con recursos de la imaginación, el sueño, y lo irracional, dando lugar a una forma de memoria emancipada del espacio y del tiempo, deudora de Coleridge, en donde la trastienda de las cosas reales desemboca en una práctica memorialista privada y fantaseadora, intempestiva y atenta simultáneamente a los conflictos de nuestra contemporaneidad. Un «realismo sin fronteras», en el que Roger Gaudry reunía a Picasso, Saint-John Perse y Kafka en su propósito de reflejar los dramáticos y augurales tiempos que vivimos, así como en su contribución a recrear la realidad y transformar el mundo; un mundo sofocante, deshumanizado, el universo de la alienación.

Por ello, cuando Vicente Molina Foix aborda el proyecto de escribir un libro sobre Gutiérrez Aragón lo hace impulsado por el convencimiento de estar haciendo historia, «poniendo de relieve, al modo surrealista y metafórico de sus películas, la importancia que en ellas tienen los mitos nacionales, las variaciones socio-políticas y la geografía humana de la España contemporánea, esa que va desde la Segunda República hasta el segundo gobierno de Aznar» (Molina Foix, 2003: 7).

Y, tal vez por ello también, cuando *El proceso* recala en las tablas del Centro Dramático Nacional, lo hace impulsado por una sociedad que, como Kafka en su proceso de escritura, había conseguido disponer de un «cuarto propio», de una vida libre e independiente tras años de penuria para afrontar uno de los documentos literarios esenciales con los que entender el monstruoso mecanismo de la sociedad contemporánea. Pablo Corbalán lo pone de manifiesto de forma magistral en su reseña:

El proceso puede ser la confesión de la impotencia del individuo ante el silencioso acoso de la sociedad que lo tritura; puede ser la anotación minuciosa del destino irremisible de un enfermo; puede ser el relato biográfico del último ratón de la burocracia situado al pie de la gran pirámide; puede ser el mapa del disfraz de la opresión legalizada; puede ser la conciencia abierta de un pobre judío ya atrapado y condenado por los civilizadores, y puede ser, junto a todo esto, en el centro de esta gran cebolla, la premonición de la «solución final», aunque sin gas ni campos específicos de concentración. En *El proceso* nos reconocemos todos un poco, porque sus múltiples posibles significados se concentran en un solo punto: el hombre y la persecución del hombre. Pero esta pieza alucinada e iluminada resulta ser un testimonio del siglo XX y no vale suponerle referencias anteriores ni situar su acción fuera del corazón de Europa –del Occidente– ni al margen de una situación general que tuvo su epicentro nada menos que en 1918. No hay que caer en la tentación política de ninguna manera, pero resultaría ininteligible la extraña aventura de Joseph K. si no se sitúa en el contexto social de su época. (Corbalán, s. a: s. p.).

Una calumnia contra Josef K. es el desencadenante de la acción. Su primer síntoma, la alteración de la rutina en la que se desenvuelve la existencia de su protagonista; la cocinera de la señora Grubach, su patrona, no le ha servido el desayuno de cada día a las ocho de la mañana. En su lugar, la visita de un desconocido del que el narrador describe su traje: «sin que se supiera bien para qué servía, parecía muy práctico» (Kafka, 1999: 463). La cotidianidad del Josef K., su falta de trascendencia, ha devenido en una realidad grotesca para quienes ocupan y dominan ahora el escenario de su intimidad. El grupo de hombres que invade su habitación ignora cualquier pregunta del inquilino y hace mofa de lo que,

hasta ahora, era un hábito sin más. En suma, lo cotidiano deviniendo extraño y lo extraño en cotidiano, un principio marxista sobre el que Gutiérrez Aragón acostumbra a hacer descansar su imaginario fílmico⁸:

En la miseria cotidiana lo secundario es lo principal. Se está sentado, dormido, a la espera, en el trabajo, antes del acto sexual, después, durante... Puros modos, accidentes. Es válida la noción clásica de que el accidente es lo secundario, que no es sino en otro, que no puede existir por sí mismo. Pero en la vida de K. –en tu vida– siempre falta lo otro, lo sustantivo. Una colección de fragmentos, de horas. Sin conjugación, sin tiempo. «Ahí está el problema, que no sé por qué fui detenido» (Molina Foix, 2003: 218).

La inversión del orden común en la vida de un personaje insignificante por el decreto de una autoridad ajena a cualquier razón distinta a la declaración de culpabilidad y persecución de dicha realidad, trastoca el principio básico de su defensa frente a la gran maquinaria de la administración de Justicia, una organización que «no solo emplea guardianes corruptos, inspectores ridículos y jueces de instrucción que, en el mejor de los casos, son mediocres, sino que mantiene a unos jueces de grado superior y supremo, con su séquito inevitable e innumerable de ujieres, escribientes, gendarmes y otros ayudantes; incluso tal vez verdugos, no me asusta la palabra» (Kafka, 1999: 504).

Los caprichos del poder sobre el individuo convierten a la mentira en principio universal y a la existencia en un escenario trágico, cuyo único destino es la muerte. Así lo confirma Joseph K. cuando, desde el inicio de la acción, declara su impresión de estar asistiendo a un espectáculo, la misma que inspira la visión kafkiana del mundo: «Yo he asumido intensamente la negatividad de mi tiempo, que además me es muy cercano, y que no tengo el derecho de combatir pero que en cierta medida tengo el derecho de representar» (Gaudry, 1964: 108).

Cuando la identidad de Joseph K. es solo una realidad constatable en un documento perdido que ha de ser sustituido por la licencia de la bicicleta o la partida de nacimiento, el signo sobre la cosa se erige en gran inspector de la realidad ante la desesperación del grotesco oficinista: «K. decidió poner fin al espectáculo» (Kafka, 1999: 468).



⁸ «Hay una cosa que dice Marx que siempre me gusta utilizar en las películas. Habla de que hay que hacer extrañas las cosas cotidianas y cotidianas las extrañas. Se refiere a que hay muchas cosas cotidianas que se aceptan, como que haya ricos y pobres, y hay que tener una extrañeza de ellas. Y hay cosas extrañas, como el amor, que deberían ser cotidianas. En las películas procuro sacar las cosas más obvias como raras y las más raras como obvias» (Torres, 1985: 80).

Los hombres, en sus funciones más solemnes, desde el juez al verdugo, en el juego anónimo de la alienación, no son más que marionetas o cómicos ambulantes. De los dos personajes encargados de su ejecución, que Kafka describe con los rasgos de bufones del teatro de Praga, Joseph K. piensa: «Me ha enviado viejos actores de segunda categoría, [...] mientras los contemplaba otra vez para persuadirse de que realmente era así. Pretenden terminar conmigo a muy bajo precio. K. se volvió de pronto hacia ellos y preguntó: “¿En qué teatro representan ustedes?”» (Gaudry, 1964: 130).

Sin causa, la defensa se hace imposible, convirtiendo en absurdo todo intento de alegación. El mismo inspector se lo hace notar al acusado cuando le pide ponerse en contacto con el fiscal Hasteres, amigo suyo, con quien no ve materia de conversación, «salvo que quiera hablar con él de algún asunto privado [...]. Y no arme tanto jaleo con su sentimiento de inocencia: eso estropea la impresión, no precisamente mala, que da usted en otros aspectos» (Kafka, 1999: 473).

El vestuario del acusado, sorprendido en pijama de buena mañana, prevalece sobre los desconocidos motivos de la acusación y cualquier espacio es idóneo para servir de escenario a los intereses de un Tribunal. Todavía en la pensión, la habitación de la señorita Bürstner, contigua a la de K., es el decorado adecuado para el proceso, acomodando la funcionalidad de una mesilla de noche llevada provisionalmente al centro de la habitación para servir de mesa al inspector.

Los objetos se desplazan así de los atributos de su esencia exterior para pasar a formar parte de la escenografía siniestra de la realidad obsesiva e interna del personaje, atrapado en los enredos de la acusación: «Creía estar en un barco en medio de una fuerte marejada: le parecía que el agua se precipitaba contra los tabiques de madera, que venía del fondo del pasillo un bramido como de aguas que rompieran, y que el pasillo se balanceaba de un lado a otro y los encausados que aguardaban a ambos lados se alzaban y hundían» (Kafka, 1999: 527).



Pasillos, escaleras de caracol, cuartos trasteros, aberturas sin puertas y puertas delirantes que conducen siempre ante el tribunal conforman una acertada arquitectura de la pesadilla del poder:

El Poder, la fuente del Poder, no aparece por ninguna parte. El Poder no es una pirámide, sino un pasillo con muchas puertas –siempre indeterminadas, siempre determinables– que conducen a algún lugar. El Poder no es una figura geométrica regular, sino un fluido magmático. Jueces, dientes, bandidos, perros, insectos, policías, un bedel: tímido tentáculo retráctil con un ojo en la punta (Molina Foix, 2003: 219).

Los cuadros delatan la deriva paranoide en la que se hunde el imaginario del acusado en un eficaz y paulatino efecto de inmersión, de confusión demente entre realidad y desvarío, cuando representan a un airado juez sentado sobre un trono que es, en realidad, una silla de cocina: «Había que imaginar sin duda al acusado al pie de la escalera, cuyos escalones superiores, cubiertos por una alfombra amarilla, podía verse también en el cuadro. “Quizá sea mi juez”, dijo K., señalando el cuadro con el dedo» (Kafka, 1999: 551).

Como en una previa «ventana indiscreta», la función no prescinde de sus habituales observadores/espectadores; una anciana contempla todo lo que ocurre en la casa desde el edificio de enfrente. Los testigos de la acusación se multiplican; no así los de la muerte del condenado, ahora ausentes de unas ventanas convertidas en huecos negros.

Julio Trenas calificaba el montaje de *El proceso* como el más importante conato escénico abordado por el Centro Dramático Nacional desde su creación y señalaba la veneración generacional por Kafka, «precipitada con rebeldías de urgencia», en escritores y artistas de los cincuenta, de los que Adolfo Marsillach no queda lejos:

Cuentistas y novelistas de aquel momento, muchos de ellos hoy evolucionados y vigentes, penetraron la atmósfera conturbadora del autor de *La metamorfosis* o *El castillo*. Podría citar varios nombres, ordenados desde el genuino José Ignacio Aldecoa –en algunos de sus relatos– hasta el actualísimo Jesús Fernández Santos, incluidos Federico Guillermo de Castro, Chete Carredano y otros. El adjetivo kafkiano era de administración frecuente en el comentario crítico. Todo pasa, y aquel sarampión también hizo crisis (Trenas, 1979: s. p.).

El director del CDN había estrenado en 1968 el *Marat/Sade*, de Peter Weiss, uno de los montajes paradigmáticos de los estertores de la dictadura franquista, llevado al cine por Peter Brook en 1966 y un espejo en el que revelar aleaciones expresivas capaces de redoblar el significado de un texto hasta el infinito. Había motivos más que suficientes para esperar el estreno con un entusiasmo, finalmente defraudado, a juicio de buena parte de la crítica.

El montaje ambicioso y desigual ideado por Gutiérrez Aragón fracasaba en el tratamiento del clima, de la atmósfera, la concepción del decorado, «ese artilugio de nueve plataformas, alzadas y abatidas con poleas, que tapan o abren otros tantos practicables y acaban unificándose en una estructura de mecano, en vez de encerrar, apresar, contener el miedo, la obsesión, la fatiga, la injusticia, o la proclama liberadora que de la lectura de Kafka se desprende; deja escapar todo ello, eludiéndolo, si no escamoteándose al espectador» (Trenas, 1979: s. p.). Artificiosa resulta, a juicio de López Sancho, la inútil y costosa maquinaria destinada a convertir en una jaula, la de la magnífica versión cinematográfica de Orson Welles, el lugar donde se consuma la absurda muerte de Joseph K.:

Juego inútil y muy caro. Medios derrochados cuando *El proceso* pide mucho más expresión interna, concentración en el absurdo humano que adición de elementos para y metaverbales que solo sirven para contornear la angustia, las preguntas de Kafka y no para hundir profundamente en ellas el bistorí del pensamiento. Precisamente del lenguaje de Kafka se llegó a decir que con su sequedad, con su diamantina dureza, convirtió el alemán, de lanza, de alabarda, en bistorí. La dramaturgia del CDN embota ese bistorí, desbrida la llaga mental sin penetrarla (López Sancho, 1979: 68).

La fastuosa escenografía de Iago Pericot hubo de lidiar con las reducidas dimensiones del escenario en el que se precipitaron hasta el ridículo los pasajes más simbolistas por el vano empeño de convertir los fantasmas mentales de Joseph K. en hombrecillos y mujeres vestidos de rojo o de otros colores, reptando como gusanos entre las patas de pulpo de una escenografía expresionista.

Por su parte, la fragmentación en secuencias de la continuidad agobiante, propia de la dimensión *estésica* de los sentidos del amenazado oficinista, malogra la naturaleza de su existencia y su representación, pues la exploración de la percepción y de la sensorialidad «requiere procedimientos capaces de analizar, no ya unidades discretas como las de las lenguas naturales (palabras, secuencias, textos cerrados, etc.), sino ese flujo constante y dinámico que es el de la actividad de los sentidos» (González de Ávila, 2011: 401).

Con independencia de la eventual fortuna o desatino del resultado de trasladar a dimensiones espaciotemporales el flujo de conciencia de Joseph K., lo cierto es que el mundo de Kafka prescinde por completo de los principios rectores de la realidad externa, dando lugar a un efecto de irrealidad, fundamentado en su interés por las estructuras ocultas y su radical desinterés por las fachadas, por los aspectos puramente fenomenológicos. Siguiendo dicho razonamiento, Hanna Arendt entiende equivocado alinear al escritor checo en las filas del surrealismo que persigue poner de relieve los aspectos contradictorios de la realidad. Por el contrario, Kafka se los inventa libremente, sin echar mano de la materialidad de la existencia, porque lo que cuenta para él no es la realidad, sino la verdad:

En contraste con la técnica del fotomontaje, tan apreciada por los surrealistas, podríamos comparar la técnica de Kafka con la construcción de maquetas. Del mismo modo que quien desea construir una casa o evaluar su estabilidad debe trazar primero un plano del edificio, Kafka, por decirlo así, dibuja los planos del mundo existente. El plano de una casa, comparado con la casa en sí, resulta, por supuesto, muy «irreal», pero sin él no habría sido posible construirla, sin él no se pueden reconocer las paredes maestras y los pilares a los que la casa debe su existencia real. Kafka construye sus maquetas a partir de ese plano tomado de la realidad, cuyo diseño, desde luego, es en mucha mayor medida resultado de un proceso intelectual que de una experiencia sensorial (Arendt, 1999: 187).

Así, para entender las maquetas de Kafka, el lector/espectador necesitaría las mismas dosis de imaginación que hicieron posible su construcción, obligando a los receptores de su obra a un ejercicio de ingenio que, en palabras de Kant, «es capaz de crear una especie de otra naturaleza verdadera. Así, solo pueden entender los planos aquellos que están preparados y dispuestos a imaginarse vívidamente las intenciones del arquitecto y las futuras perspectivas del edificio» (Arendt, 1999: 187).

Quedaban resueltos sobria y bellamente, por el contrario, los tratamientos realistas y las escenas críticas, como el soliloquio de K. en el comienzo de la segunda parte.

Walter Benjamin se refería a Kafka como un ser infatigable a la hora de materializar el gesto; un gesto contemplado con el asombro que le priva del soporte tradicional sobre el que se asienta y lo reduce así a un objeto que da pie a inacabables reflexiones. Inspirado en la maestría del escritor o no, lo cierto es que la crítica coincidió en la valoración del trabajo de interpretación de José Sacristán de ese ciudadano medio indefenso frente a la opresión de las estructuras sociales:

Toda la gama del intérprete está soberbiamente explicitada en su encarnación: el patetismo, el continuo esfuerzo racionalizador, la rebeldía incidental, el ajuste de las resignaciones. Sacristán hace casi un milagro:

su interpretación es, a la vez, intemporal y cálida, muy racionalizada y subyacemente patética. A esta concepción profunda del personaje y la obra une el actor una riqueza expresiva que nunca parece buscar o forzar la comunicación sin que, sin embargo, ésta se interrumpa un solo instante. Admirable, realmente admirable trabajo (Llovet, 1979: s. p.).

Unánime fue, asimismo, la reprobación del tratamiento dispensado a los temas sexuales que desvirtúa el erotismo del texto «recurriendo a las peores imágenes de la cinematografía usual de “violador nazi” y clasificación S» (Llovet, 1979: s. p.). En la misma línea, Pablo Corbalán denunciaba las muestras de orden sadomadoquista hitleriano, López Sancho las «adiciones pornográficas» y la exhibición sadomadoquista de la flagelación de los policías Franz y Willen, y Julio Trenas las escenas masturbatorias que el buen gusto podría haber ahorrado, ajenas a Kafka, a las que se recurre de forma grutita e inconveniente.

1979, el año del estreno de *El proceso*, es también el año en el que Michael Foucault formula su concepto de biopolítica o, de cómo el Estado ejerce su poder sobre la manera de vivir de los individuos. Kafka experimenta en la creación literaria la técnica de la desalienación que le permite superar el conflicto de la existencia contra la muerte. Y es el teatro judío de Lówy, en una temprana época de su vida, el que ofrece al escritor checo una forma de vida auténtica.

Tal vez por ello, observa Roger Gaudry, en la única de sus novelas que tiene un final feliz, *América*, su héroe Karl Rossmann, acaba sus días en un circo de Oklahoma, «como en un paraíso estético en que cada uno desempeña el papel que la vida le impedía cumplir» (Gaudry, 1964: 118).

Acaso su encuentro con Gutiérrez Aragón, pese a lo fortuito de la peripecia del asunto, no fuese sino una suerte menos azarosa de lo pretendido, en una España en transición, plenamente embutida en su recién estrenada ensoñación democrática, y abierta a nuevas formas de imaginación creadora, a renovados escenarios en los que ensayar fatales usos fronterizos.

Referencias bibliográficas

- ARENDETT, Hannah (1999): «Franz Kafka, revalorado», en Franz KAFKA, *Obras Completas I. Novelas. El desaparecido. El proceso. El castillo*. Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 173-193.
- CORBALÁN, Pablo (s.a): «*El proceso*, de Kafka (María Guerrero)». S. 1.
- CRUZ, Juan (2017): «La conexión española de Peter Weiss», *El País*, 6 de febrero.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (1979): «*El proceso*, de Peter Weiss», *Ínsula*, 389 (abril), p. 15.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, ed. y coord. (2011): *Literatura y cine o el cine soñado*, *Arbor*, 748.
- GAUDRY, Roger (1964): *Hacia un realismo sin fronteras. Picassso - Saint-John Perse - Kafka*. Buenos Aires, Lautaro.
- GONZÁLEZ DE AVILA, Manuel (2011): «Escenificar la presencia: O. Welles y F. Kafka, *El proceso*», en M^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, *Literatura y cine o el cine soñado*, *Arbor*, 748, pp. 401-409.

- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (1981): «Manuel Gutiérrez Aragón. El teatro es más permeable que el cine», en «Del Zoom al Telón. Los directores de cine al teatro», *Pipirijaina*, 18 (enero-febrero), pp. 34-35.
- KAFKA, Franz (1999): *Obras Completas I. Novelas. El desaparecido. El proceso. El castillo*. Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- KOCH, Hans-Gerd (ed.) (2009): *Cuando Kafka vino hacia mí...* Barcelona, Acantilado.
- LABORADA, Ángel (1979): «Los estrenos de esta noche: *El proceso*, de Kafka, en el María Guerrero», *ABC*, 18 de enero, p. 52.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1979): «*El proceso*, de Kafka, según Peter Weiss-Manuel Gutiérrez», *ABC*, 23 de enero, pp. 68-69.
- LLOVET, Enrique (1979): «Un autor/ un actor», *El País*, 24 de enero, s. p.
- MOLINA FOIX, Vicente (2003): *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, coord. (2016): *Kafka en España*, *Ínsula*, 839 (noviembre), en <http://www.insula.es/revista/kafka-en-espana> (última consulta, 11-7-2017).
- STEINER, George (1997): *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid, Siruela.
- TORRES, Augusto (1985): *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid, Fundamentos.
- TRENAS, Julio (1979): «*El proceso*, de Kafka (dramaturgia de Peter Weiss)», s. l.
- WAGENBACH, Klaus (1999): «Franz Kafka: una biografía», en Franz KAFKA, *Obras Completas I. Novelas. El desaparecido. El proceso. El castillo*. Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 49-172.