

## ESCENIFICAR LA PRESENCIA: O. WELLES Y F. KAFKA, EL PROCESO\*

Manuel González de Ávila

Universidad de Salamanca

Dpto. Lengua española

Plaza de Anaya s/n

37008 SALAMANCA

de.avila@telefonica.net (preferente)

deavila@usal.es

**ABSTRACT:** *Semiotics of presence has changed the ways semiotics considers art works and culture documents. This paper explores its possibilities and limits through an analysis of the O. Welles' film The Trial, based on the novel by F. Kafka.*

**KEY WORDS:** *Semiotics; presence; film adaptation; Welles; Kafka.*

### RENOVACIÓN DE LA SEMIÓTICA

Uno de los avatares más relevantes de la semiótica europea contemporánea es el que la ha devuelto a la matriz fenomenológica de la que surgiera en los años sesenta del pasado siglo. La teoría del sentido se baña de nuevo en las aguas de la fenomenología clásica –en la de E. Husserl, M. Merleau-Ponty y P. Ricoeur–, y en ellas ha encontrado la energía intelectual necesaria para efectuar ciertas modificaciones en su objeto de investigación, en su método y en su epistemología. Tras haber cultivado largamente los textos, la semiótica se interesa ahora por la *experiencia vivida del sentido* o, si se prefiere, por la vivencia del valor, no sólo de los documentos de cultura, sino también, y en particular, de los gestos y los actos, de los acontecimientos y las prácticas sociales.

Este resucitado vitalismo pasa por recuperar, al modo fenomenológico, la percepción y la sensorialidad como fuentes del sentido, es decir por situar, antes del discurso y del código, el cuerpo y la materia de cuyo contacto nace la humana forma de habitar el mundo. La semiótica actual presta, en efecto, gran atención a la dimensión *estésica*,

## STAGING PRESENCE: O. WELLES Y F. KAFKA, EL PROCESO

**RESUMEN:** La semiótica de la presencia ha cambiado el modo en el que la teoría del sentido considera las obras de arte y los documentos de cultura. Este artículo explora sus posibilidades y límites a partir del análisis del filme de O. Welles *El proceso*, adaptado de la novela homónima de F. Kafka.

**PALABRAS CLAVE:** Semiótica; presencia; adaptación cinematográfica; Welles; Kafka.

somática y sensible, de la existencia, una dimensión que aparece inextricablemente mezclada con las pasiones del sujeto, con sus afectos y estados de ánimo. Dicha verificable fusión y confusión de lo corporal y de lo emocional no significa para la semiótica, como tampoco para la antropología, desgajar la estesia de la cognición, el cuerpo del concepto, lo sensible de lo inteligible. Sí exige el nuevo objeto, en cambio, algunos reajustes metodológicos: 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; un flujo hecho de intensidades crecientes y decrecientes, de variaciones y modulaciones que no se dejan apresar con facilidad dentro de las redes categoriales de la semiótica estándar. La semiótica del siglo XXI se plantea entonces poner entre paréntesis su preocupación por el signo y la estructura, y dejar en segundo plano, de momento, los modelos y esquematizaciones formales que antaño le confirieron su reputación, con el fin de abordar la génesis del sentido en el incierto territorio donde ésta tiene lugar: en la *interface* existencial entre el cuerpo sintiente y la realidad sentida, territorio de todas las turbaciones y perturbaciones del su-

jeto. Así orientada hacia el *más acá* o el *antes* de las formas expresivas y de los discursos constituidos, la semiótica hoy reconsidera también, para afinar su proyecto, las posiciones epistemológicas que tradicionalmente ha ocupado. Investigar las modalidades en las que los seres humanos construyen el sentido de sus experiencias desde la carne viva, desde el sentir y lo sensible, parece poco compatible con la reivindicación de la semiótica como procedimiento objetivante y científicamente positivo. Renunciando, al menos provisionalmente, a su alianza potencial con las neurociencias y con el paradigma cognitivista<sup>1</sup>, buen número de autores prefieren considerar la semiótica más como una teoría en continuo desarrollo que como una ciencia; o, lo que es lo mismo, como esa filosofía neofenomenológica del sentido a la que hemos hecho alusión. Comprender a fondo, en vez de explicar apresurada y superficialmente; apelar primero a la interpretación, y no aplicar de entrada la razón causal –pero sin ignorar ni desdeñar la ciencia a la manera de la hermenéutica de M. Heidegger y H.-J. Gadamer–, tales son los propósitos de las indagaciones semióticas aquí reseñadas (Landowski, 1997, 2004; Parret, 2006). Para atender las objeciones que este programa de renovación de la disciplina puede legítimamente suscitar, relativas antes que nada al difícil equilibrio en el que instala a la semiótica entre su pasada vocación científica y su crítica presente, implícita o explícita, del cientismo, habremos de esperar al final de nuestro artículo.

## EL CONCEPTO SEMIÓTICO DE PRESENCIA

Todos los hilos temáticos de la reformulada semiótica convergen en un mismo punto: el de la *presencia* del sujeto ante el mundo, y del mundo ante el sujeto, en cuanto origen del sentido. La vida intencional de la conciencia, exhaustivamente descrita por la fenomenología, hace que el mundo se muestre al ser humano como despliegue permanente de objetos, de estados de cosas, de acontecimientos y de otros sujetos. Pero el sujeto no se limita a asistir a dicha inacabable exhibición, sino que, cuerpo encarnado, participa en ella: el ser humano es todo lo que ve y todo lo que siente, se halla en relación de *inherencia* con el mundo, de tal modo que si el mundo se le presenta con certidumbre inmediata, él mismo es, a su vez, presencia palmaria en el mundo y frente a los demás. Presencia: es decir, vínculo de co-pertenencia a una misma situación, a un mismo

horizonte (Merleau-Ponty, 1976, 319). Aunque el contacto del hombre con el mundo mediante el *sensorium* ha sido ya suficientemente estudiado, en sus aspectos orgánicos, por la psicología, no resulta fácil definir la forma en la que el mundo está presente ante el sujeto en sus dimensiones semióticas, esto es en tanto totalidad significativa. Sabemos que la percepción de la presencia de *algo*, origen de la pregunta por su sentido, es una cuestión de cualidad y de grado: las presencias que nos rodean tienen diferente intensidad, se nos imponen más o menos, nos conminan con mayor o menor apremio a entrar en interacción con ellas (Fontanille y Zilberberg, 1998, 91-111). Pero el que las presencias resulten obligatorias –el que no podamos escapar de su influencia– no implica que cuanto se nos presenta haya de ser real o actual: lo que imaginamos no se subordina a la realidad, ni lo que recordamos depende de la actualidad, y no obstante las imaginaciones y los recuerdos con frecuencia se hacen más imperiosamente presentes a la conciencia que los datos reales y actuales del aquí-ahora (Parret, 2006, 15). Estas presencias conminatorias, que nos asaltan e interrogan, en ningún caso son el resultado de un mero acto de pensamiento o, en otros términos, el correlato de un estado cognitivo, antes bien parecen venir siempre enredadas en la emoción y el afecto: sentir la presencia, advertir nuestra co-existencia con un objeto, un hecho u otro sujeto, supone sobre todo, acabamos de anticiparlo, ingresar en el universo de las pasiones –en la atracción o la repulsión, el placer o el desagrado, el amor o el odio, etc.–. Aun así, el que el *logos estésico* de la presencia, el inacabable discurso sensible que nace del mundo, erice las emociones del hombre no quiere decir que la inteligencia se ausente cuando la presencia se presenta; tan sólo pone de relieve que la emoción y la cognición se encuentran indisolublemente unidas en los primeros estadios de la generación del sentido. Pues ese sentido, en su fase germinal, es más un indeterminado valor expresivo que una significación lógica e inequívoca (Merleau-Ponty, 1976, 12): el sentido de la presencia de una piedra, de un árbol o de un animal irradia de ellos, de su manera de ser-en-el-mundo, y suscita una experiencia viva, *en acto*, en la que se participa y que se contagia antes de poder explicarse (Landowski, 2004, 95, 202). Por ello mismo se hace tan arduo investigar la emergencia del sentido presencial con los aparatos conceptuales de la semiótica clásica, diseñados para objetivar el lenguaje ya objetivo de los documentos de cultura, pero poco eficaces a la hora de dar cuenta de la aprehensión subjetiva de

las impresiones sensoriales. Vivir la presencia como tal no es, en sus inicios, una gesta únicamente intelectual, una limpia operación de la conciencia tética, sino una forma de participación somática en la fenomenología del mundo, en el mundo como inagotable manantial de fenómenos sensibles y perceptibles, captados justo en el instante previo a su sometimiento a las categorías de la enciclopedia cultural –o al menos esto cree poder afirmar la semiótica fenomenológica–. Con el sentido de la presencia, en pocas palabras, el hombre *se une*, adaptándose a sus formas móviles y fluidas, antes de distanciarlo mediante el pensamiento; el mismo hombre, al estar presente ante lo que se le presenta, se halla inscrito en la inmanencia sin distancia del mundo; y, si se decide a vivir plenamente esa presencia co-presente, se vuelve capaz de conferirle a sus lazos con el mundo, con las cosas y los demás, todo su valor.

### PRESENCIA DEL MUNDO Y ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Ahora bien, al ser los documentos culturales emanaciones simbólicas de la experiencia, la semiótica los ha tomado siempre por modelos a escala reducida de ésta. Así, un filme como *El proceso*, en el que O. Welles traduce a su estética barroca e impresionista el angustioso prólogo político de F. Kafka, ofrece uno de los mejores ejemplos conocidos del modo en el que opera la presencia en cuanto vínculo no sólo existencial, sino también social, entre el sujeto y su realidad. *El proceso* del cineasta norteamericano es la crónica del desarreglo de un régimen de presencia, de la pérdida de la inherencia a su mundo por un sujeto al que marca el estigma de una culpabilidad incomprensible, pero incontestable. La condición de acusado de K, encarnado por el cuerpo frágil y resistente a la vez de A. Perkins, rompe sus anclajes en las situaciones vitales y en los entornos colectivos, imponiéndole una distancia ante las instituciones con la que contrasta fuertemente la adhesión espontánea al orden social de los demás personajes de la película, incluidos el resto de los acusados. K no será llevado a juicio por su *hacer* –en todo ortodoxo–, sino por su *ser*: por una identidad específica de la que brota un carisma negativo, un conjunto de efectos de presencia (la incapacidad para saber estar en su sitio, para seguir una conversación, para moverse con discreción, etc.) sádicamente descrito por su cínico abogado, y perversamente disfrutado por la promiscua enfermera de éste, Leni. Con la llegada de la culpa y

de su aura perniciosa queda bloqueada la implicación del culpable en el campo de la intersubjetividad, en la vivencia compartida, y activado un proceso de autorreflexión que separa al culpable a la par de los demás y de sí mismo, desposeyéndolo de cualquier atisbo de seguridad ontológica (Laing, 2004). Y ésta es la peor forma de condena que sufre el personaje, cuyo ajusticiamiento final es sensiblemente cambiado de tonalidad pasional por Welles respecto de la novela del autor checo. De engendrar una última forma de vergüenza, la emoción social por excelencia, en K, asesinado de madrugada en la soledad de un suburbio, pasa a provocar en él, según la película, una agresiva liberación de la violencia social reprimida: mejor morir que portar la señal de una culpabilidad no aceptada. Pero antes de que se confirme la alienación social de K éste ve cómo se quiebra la certidumbre de su mundo material, proceso dentro del *Proceso* visualizado por Welles con una maestría técnica que pone en juego todos los recursos de una fotografía y de un montaje mucho más atormentados que la neutra escritura del texto literario de Kafka, paradójicamente blanca, física, objetiva. El denso lenguaje cinematográfico del norteamericano trabaja para trastornar al unísono la experiencia perceptiva y sensorial de los personajes y la de los espectadores, atrapados en una marea de estímulos sensibles cuyas reglas de combinación, como discurso filmico, parecen oscilar entre una imprevisible aleatoriedad y el rigor estructural más estricto. Welles elabora, a partir de las escasas notaciones topológicas de la novela, una puesta en escena atravesada por una insoportable tensión: rueda en gran angular los hiperlugares de la vida colectiva (el espacio político del tribunal, el burocrático del banco, el religioso de la catedral, etc.), y los desestructura cuidadosamente, mediante encuadres descentrados, planos-grúa y movimientos de cámara, hasta hacer de ellos genuinos *no-lugares*, sitios donde reina un desorden irracional que se autopresenta como un orden perfecto. Complaciéndose en describir un arquetipo degradado, el de un laberinto claustrofóbico, el cineasta lo llena de arquitecturas imposibles, de geometrías inverosímiles filmadas en agónicos picados y contrapicados, a las que han de plegarse el cuerpo del sujeto y sus disposiciones estéticas; y las satura de materias envejecidas y viscosas, contra cuyo asalto disfórico los sentidos tienen que luchar<sup>2</sup>. Así, desde que inicia su vía purgativa K debe atravesar, sin solución de continuidad, mundos diacrónicos –una sala informática y una residencia gótica, una periferia industrial y las avenidas de una noble ciudad antigua–, recorrer pasillos y subir y bajar escaleras que enlazan ámbitos

sin ninguna coherencia, salvo la de un pesadilla global: se interroga a detenidos tras los muros de un teatro, y se tortura a policías prevaricadores en el trastero de una sucursal bancaria; las mujeres hacen sus labores y cuelgan su ropa a secar en los archivos del tribunal, donde desemboca el inimaginable estudio-jaula de un pintor especializado en el retrato de jueces; la catedral parece una sala de audiencias, y las salas de audiencias un corral de comedias; las puertas y los umbrales, reguladores del uso del espacio, sirven al contrario en la película como pasos arbitrarios, pues de ellas resulta imposible prever sobre qué se abrirán, y tras de qué se cerrarán. La doble prueba, física e intelectual, somática y cognitiva, a la que estos hiperlugares transfigurados en no-lugares, dramáticamente iluminados en claroscuro, obligan al personaje, causa por dos veces su desfallecimiento: el cuerpo de K, su *interface* sensible, no resiste el roce con un entorno en el que la oposición entre lo público y lo privado se desvanece, barrida por el totalitarismo de un tribunal que devora todas las esferas y las convierte en vertederos de sus propios residuos (de sus archivos, legajos y cuadros oficiales), destruyendo las demarcaciones entre territorios y anulando su significado específico. Incluso los objetos (una mesa, una vela, una chaqueta o unas fotografías) pierden su presencia y su función ordinarias en un medio ganado para la impotencia. Una vez en el exterior, K perfecciona su conocimiento de la inhospitalidad del mundo configurado como gigantesco tribunal: Welles añade secuencias de deambular callejero, ante todo suburbial, que la novela no contiene, filmadas con enorme profundidad de campo y destinadas a ir disolviendo poco a poco la urbe en una abstracción que es la de la angustia pura como pasión social<sup>3</sup>, un espacio vacío donde le será dada muerte, en medio de un descampado y dentro de una hoya. La reducción del hiperlugar social al no-lugar se ejecuta de esta suerte hasta los límites de lo posible, y la vivencia corporal de tal transformación del espacio va preparando a K para aceptar una muerte que se confunde con una declaración de no complicidad con los responsables de semejante pérdida de la presencia, del sentido y del valor *dados* del mundo.

### PRESENCIAS DEL OTRO Y DRAMATURGIA

Quizá el extrañamiento ante la materialidad del mundo, y las amargas emociones que provoca la suspensión de la participación estética en él, fueran tolerables de no

intervenir una similar alienación respecto del resto de los sujetos copresentes en ese mismo mundo. Tanto la novela como el filme se despliegan, bajo forma dramática, como una serie de encuentros cara a cara, presencia a presencia, entre K y los otros personajes (el inspector de policía, la patrona Grubach, la señorita Bürstner, el tío Karl, el abogado Huld, el pintor Titorelli, etc.). Sin embargo, estos y los demás figurantes aparecen y desaparecen de improviso, desde un extra-texto o un fuera-campo irrepresentable; forman y no forman simultáneamente parte de su ambiente, del que, a diferencia de los personajes de las estéticas realistas, no funcionan como índices; son ambiguos e indeterminados, y sobre su ser resbala el juicio cognitivo: resulta imposible saber si están a favor o en contra de K, si son sus ayudantes en la tarea de afrontar el proceso o sus oponentes a la hora de declararse inocente. Con ellos K sufre de una sistemática denegación del contacto, representada en la novela por la imposibilidad de darles un apretón de manos, icono explícito de la disyunción intersubjetiva; ritual fallido que Welles prefiere sustituir en la película por la riqueza del juego kinésico y proxémico de los actores, encargados de transmitir al espectador la incomodidad de una interacción frustrada y amenazante para ambas partes. El cuerpo no es, con todo, el principal vehículo de manifestación del deterioro de la copresencia social o de la comunión de los personajes en un mismo sistema de valores y actitudes. La comunicación verbal que anuda sus relaciones explícitas rebosa de paradojas pragmáticas, inscripción discursiva de la falta de acuerdo espontáneo entre K y los otros. Todos los tipos de *double bind*, en efecto, se revelan en los diálogos del filme, todas las modalidades imaginables de ese intercambio comunicativo fundado sobre la contradicción entre lo que se dice y lo que se hace, o entre lo que se enuncia y el modo de enunciarlo, y cuya principal consecuencia es desequilibrar al interlocutor más débil, o incluso volverlo literalmente demente<sup>4</sup>. He aquí algunos ejemplos seleccionados por Welles de la tensión, material y simbólica, a la que someten a K los agentes, voluntarios o involuntarios, del orden social que ha decidido aniquilarlo: la mujer del ujier, tras ofrecérselo, niega que lo haya hecho, con un candoroso "ha formado usted una idea equivocada de mí"; el tío Karl, venido para visitar a K en la oficina, le ruega que siga trabajando, sin por ello dejar de acosarle con preguntas sobre lo sucedido; durante la primera consulta con el abogado éste manifiesta estar al corriente del caso, para negarlo un momento más tarde; ese mismo abogado, hacia el final

del filme, acusará a K de manía persecutoria, después de haber hecho cuanto estaba en su mano para alentarla; el propio gremio de la abogacía, que debiera constituir una garantía de justicia dentro del universo social del *Proceso*, es calificado a la vez de "muy necesario" y de "carente de toda importancia", de lo que da prueba el que los servicios oficiosos del pintor Titorelli, el retratista de jueces, tengan mayor influencia sobre el destino de los acusados que los de los letrados, y que sea el artista el encargado de explicarle a K la delirante casuística de las sentencias del tribunal. Una casuística que contiene el modelo ejemplar de todas las aludidas comunicaciones paradójicas, y de su poder traumático: la denominada "absolución aparente" propuesta a K, la cual consiste en una declaración de no culpabilidad seguida de inmediato por otro arresto y por el inicio de otro proceso, seguido por una nueva declaración de no culpabilidad y por la preparación de un nuevo proceso, y así *ad infinitum*. El sentido jurídico del procesamiento queda de esta suerte permanentemente suspendido entre los dos polos de la categoría de justicia, la inocencia y la culpabilidad, y esa indecisión es justo lo que K no puede en ningún caso soportar. Tras conocer que tal es el resultado más probable de su paso por los tribunales, se produce una inflexión en el relato de Kafka, magníficamente expandida por Welles en la frenética secuencia tenebrista de la huida de K ante las niñas del tribunal y a través de un dédalo de galerías, una secuencia en la que el acusado pierde el control de sus emociones<sup>5</sup> y que confirma su irrevocable separación de un mundo devenido cruelmente hostil y, sobre todo, incomprensible.

## PRESENCIA Y COGNICIÓN

Porque huelga decir que en este universo, ya lo hemos adelantado, el conocimiento seguro es, para K, inalcanzable. La sagacidad de Kafka respecto al carácter con frecuencia no racional de las presencias sensibles lo había llevado a construir como fundamentalmente opacos, herméticos, todos los sujetos y los objetos a los que el personaje se enfrenta; y Welles, percibiendo la naturaleza cognitiva del drama del apoderado bancario, frustra invariablemente también en el filme los esfuerzos de K por elucidar sus circunstancias. Ni siquiera la Ley en nombre de la cual se lo va a juzgar le resulta entendible, o más bien ella es precisamente la matriz de cuanto en el *Proceso* hay de indescifrable: los

textos de ley son la huella presentificadora de un poder invisible, una superficie racionalizadora del absurdo pero carente de profundidad; como los Misterios, los textos de ley están huecos, por eso mismo Kafka puede hacer que el acusado Block los lea sin pretender penetrar su sentido, y Welles, en un plano de su invención, que K salte sobre ellos, apilados en archivos a los que el filme consagra buen número de sus más inquietantes escenas de interior (en casa del abogado, en el palacio del tribunal). Los textos de ley sólo entregan su secreto a quien, como el pintor Titorelli, los considera con el más descarnado cinismo: para el artista, son el testimonio de que entre los hombres las reglas explícitas y las prácticas implícitas se hallan siempre, y desde el principio, en flagrante contradicción, y de que la sociedad reproduce como apariencia normativa la voluntaria denegación de su verdad efectiva. Con todo, no es el discurso jurídico el único nido del absurdo. El mundo del *Proceso*, en el que la cantidad y la cualidad aparecen sistemáticamente distorsionadas, no desvela ni siquiera los códigos casi fisiológicos de sus pasiones: al bloqueo de la cognición –K no consigue discernir lo que le sucede–, y a la esterilidad de la práctica –tampoco logra hacer avanzar su situación–, corresponde la indeterminación de los afectos: las emociones de los personajes, con alguna rara salvedad (la prepotencia del abogado Huld, el miedo de Block, la sumisión de los otros condenados), son *indecidibles*, no cristalizan en ninguna configuración designable con palabras. Una ambigüedad que Welles explota con virtuosismo al reflejarla icónicamente mediante su contrario, en una suerte de antifrasis visual: cambiando la profundidad de campo por su opuesto, el primer plano hiperbólico, cuanto más cerca coloca en ciertos momentos a K del resto de los personajes (de los policías torturados, de Leni y de Block, de los asistentes a los interrogatorios), más impenetrables hace para él sus pasiones<sup>6</sup>, que parecen variar incesantemente entre la piedad, el erotismo y la crueldad. Extraño contraste entre una proxémica de la más grande intimidad y una patémica de la desconfianza absoluta: los críticos han subrayado repetidamente que la coloración dominante, que el sentido atmosférico del filme de Welles es paranoide<sup>7</sup>, pero no han solido ver que la oposición entre la presencia inmediata de los personajes ante K y su lejanía moral respecto a él es la fuente de la paranoia –bien justificada– de este último, de esa psicosis hiperintelectual que pide cuentas racionales a lo pre-racional, a aquello que, cuanto más al alcance se tiene, cuanto más presente está, menos se comprende. Esa relación paranoide entre los personajes

del *Proceso* recibe una primera encarnación sensorial a través de la mirada. Los ojos, como sinécdote funcional del cuerpo, son uno de los blancos de atención preferentes de la fotografía del filme, que aquí también reformula el contenido figurativo de la novela, y se complace en dar a mirar al espectador la mirada inquisidora de los personajes. Ojos aparecen tras mirillas de puertas; ojos espían entre las tablas de la jaula-estudio del pintor; ojos asisten desde la lejanía a las conversaciones de K con el abogado. Todos esos ojos fragmentan el rostro y eliminan la identidad del sujeto que observa, reduciéndolo a una función-mirada, y transformando la sociedad en la que se mira en un espacio panóptico, en un centro penitenciario donde la vigilancia es constante y no tolera ningún punto ciego, ninguna zona de sombra y de secreto, ninguna privacidad en suma (Foucault, 2008). Los ojos que vigilan en el filme de Welles, a diferencia de los ojos incrédulos y espantados de K, que sólo preguntan, si son capaces de penetrar lo que ven: Leni inspecciona los lábiles efectos de presencia del retrato de la amante del apoderado, interpretando correctamente que la mujer retratada nunca se sacrificaría por un hombre; los demás acusados atisban en el rostro de K la premonición de su condena, leyendo como en un libro abierto los signos de su carisma negativo; los tres empleados del banco escrutan a su superior, percatándose con agudeza de que el acusado es indudablemente culpable de ser así mirado por ellos; y la policía y su tío recomiendan a K que no llame la atención, que se vuelva invisible, si no quiere empeorar la marcha de su proceso, pues ser visto es ya de por sí cargarse de culpa. Ahora bien, no hace falta forzar una interpretación excesivamente autorreferente de la obra de Welles para entender que tan copioso despliegue de ojos escrutadores por el metraje de la película se debe a que la mirada filmada tematiza también la pulsión escópica del espectador, ella misma notablemente paranoide, y la satisfacción inmediata que ésta obtiene en el cine: Welles rodó una transposición actualizadora (Tore, 2006) de la novela del escritor checo en un contexto ya definitivamente conquistado por la sociedad del espectáculo, una sociedad que convierte al ciudadano en el insaciable *voyeur* de la fenomenología vicaria producida por las industrias culturales, de lo cual el autor de *Citizen Kane* era a buen seguro consciente. Como asimismo lo era de que necesitaba diversificar la encarnación sensorial de la trastornada relación cognitiva paranoide, y con ese fin, siguiendo la lección de Kafka, recurrió al oído, donde viene a remansarse la inagotable corriente pseudoinformativa y judicativa del rumor social. Cineasta intelectual al menos

tan receptivo a las operaciones de la lengua y el habla como a las del ojo y la visión, el rumor sirve en su filme, al igual que en la novela, para hacer presentes las ausencias amenazadoras (las de los burócratas de la justicia); el rumor, por boca del tío Karl, notifica a K que su encausamiento supone una mancha indeleble en el expediente social de la familia; por boca de Leni, le advierte de que los invisibles instructores del proceso no aprecian su resistencia a reconocerse culpable; por boca del abogado, lo amenaza con las infinitas ramificaciones del tribunal, y con los muchos nudos de ingobernables intereses que contiene; por boca de uno de sus clientes, le garantiza la tolerancia al soborno de los dispensadores de justicia; y, por boca de Titorelli, el rumor, en su mejor prestación, comunica a K que de las sentencias sólo se tiene noticia a través del propio rumor, erigido en portavoz último de un enloquecido contrato social. El rumor opera entonces, como la magia, a distancia, pero a diferencia de ésta no por medios sobrenaturales, sino gracias a la eficacia de la creencia colectiva: sólo quien cree en el poder presentificador del rumor es susceptible de plegarse ante su inagotable energía manipuladora, y en la novela de Kafka nadie, ni siquiera el propio K, está limpio de tal creencia, porque nadie puede sobrevivir al margen de la colectividad o contra ella.

## PRESENCIAS DE LO POLÍTICO

La sociedad del *Proceso* wellesiano es, por tanto, un tejido de miradas cruzadas y de discursos interconectados que inciden de consuno en el cuerpo del acusado, imponiéndole la presencia del peligro y contagiándole el sentido de esa presencia, el miedo paranoide. *Contagio* es, en efecto, la palabra que define el *modus operandi* de la transmisión del significado social, ilógico y patémico, en la película. Dentro del microcosmos del filme, la fusión de la colectividad sobre sus consensos elementales no requiere que el sentido se objetive ni que sea analizado, basta con que los sujetos estén expuestos a él para que lo absorban y lo incorporen gradualmente a su conducta. Así se transmiten, por ejemplo, la culpabilidad y la risa: el aura perjudicial en la que K está envuelto contamina en potencia a todos los que entran en contacto con él, de suerte que la srta. Bürstner, en cuanto sabe que ha sido interrogado por la policía, lo expulsa de su habitación, en la que los guardianes del orden han dejado a su vez una huella de presencia

intimidatoria; y durante el interrogatorio público del acusado, los asistentes reaccionan a su sarcasmo contra las autoridades con oleadas de risa que circulan fluidamente entre los cuerpos como si todos ellos, sentados en prietas filas, no fueran sino los miembros conexos de único superorganismo colectivo. Welles cuidó particularmente la puesta en escena de esa secuencia, una de las más explícitas del filme en términos políticos. No es casualidad que el cineasta escogiera para adaptarlo un texto, el de Kafka, escrito poco después del nacimiento de la sociología de masas de la mano de E. Durkheim y de G. Tarde, ni que rodara su película tras el nazismo germánico y aún durante el comunismo soviético, ni tampoco que lo hiciera, por cierto, desde Europa y en plena expansión del totalitarismo *soft* propio del modelo sociopolítico norteamericano. Pues cualquier género de gobierno totalitario, y de sociedad de masas, fabrica un supersujeto en el que se funden y desaparecen los rasgos distintivos de los individuos, y la única forma de conseguirlo es justamente proponiendo a los individuos un conjunto de identificaciones simbólicas de baja racionalidad, que no necesitan, para su comunicación, de otra cosa que los mecanismos pre-rationales de la contaminación y del contagio sensibles. Tal es el supersujeto que aparece retratado, e incluso estéticamente teorizado, en *El proceso*. Frente a la presencia singular de K en el mundo y ante el mundo se alza, impávida, la de un actante colectivo que delega sus funciones opositoras en una multitud de subactantes. Como bien viera G. Deleuze (1985, 188), los policías, los colegas, la patrona, la familia, el abogado, el estudiante, el pintor, son la serie proyectiva de una única instancia que no existe fuera de sus metamorfosis; esa instancia es el tribunal, el orden humano devenido una desmesurada institución sumarial a la cual pertenecen incluso las niñas que espían y persiguen a K. El actante colectivo escudriña, evalúa, castiga, y es adherente; gira sin pausa en torno al personaje, en una medida coreografía que responde a reglas no escritas e inescrutables, con un evidente deseo, otra vez paradójico, de engullirlo y de expulsarlo de su seno. La asistencia de K al teatro figurativiza dicha nueva tensión: el espectador de la película percibe como una incongruencia que el personaje, señalado por su carisma inverso, esté sentado con semejante intermediario –el ordenado y discreto público de la función– del actante colectivo; y, de hecho, las expectativas del espectador son colmadas cuando una nota de la policía obliga a K a extraerse penosamente de entre los concurrentes y a abandonar la sala, enfatizándose así

la irresoluble contradicción de su presencia y de la presencia del actante colectivo. La misma contradicción se visualiza también de modo dinámico: en otros planos, los frenéticos movimientos de K reflejan el irrisorio intento del personaje por escapar de un destino que su propia descomposición pasional y cognitiva anticipa como inexorable. No obstante, el actante colectivo que asedia a K sólo se constituye como tal, en última instancia, porque actúa, con una voluntad unánime soldada por contagio, contra esa parte negada de él mismo que son los condenados, su Otro odiado y fraterno al mismo tiempo. Y en este punto final de la historia de K el director de escena del *Proceso*, el excesivo Welles, vuelve a hacer gala de una lucidez antropológica superior incluso a la ya muy elevada clarividencia del escritor checo. El adaptador de *Macbeth* y autor de *Mr. Arkadin*, otras tremendas historias sobre el poder, crea e inserta, dentro del hilo maestro de la narrativa kafkiana, una secuencia onírica en la que los condenados aparecen, casi desnudos, en un no-lugar extremo y bajo un monumento cubierto que sugiere una parodia sangrante de la estatua de la libertad, inmóviles y silenciosos, recogiendo, por el solo efecto de su presencia incongruente, todas las numerosas evocaciones de la experiencia de los campos de concentración que el filme había ido dejando tras de sí como el postrer remanente de su teoría del horror político. Ellos, los condenados, ignorados e inertes, pertenecen también al actante colectivo, del que son el chivo expiatorio; gracias a la muda aceptación de su condena, los condenados confirman el orden que los necesita para destruirlos y para construirse sobre su destrucción (Girard, 1984). K, que no asumirá su culpabilidad y que, en consecuencia, no integrará nunca el bando de los cómplices, pasará entre sus cuerpos, en el más estremecedor *travelling* del filme, huyendo del desvanecimiento de la presencia ética del otro, un desvanecimiento cualitativo sobre el que se está edificando un despiadado y palmario sentido político. La desolada voz autorial del propio Welles, suerte de autógrafa acústico, de firma autenticadora de la película, se dejará oír más tarde, al final del metraje, cerrando en anillo la enunciación del filme –su estética torturada– sobre su enunciado –su torturante mundo representado–, sólo para confirmar, como un eco singular y afligido, que tal desvanecimiento de la presencia ética es irreversible en nuestro universo político, y que se lleva consigo la posibilidad de abrazar el sentido y de encontrar el valor de cualquier tipo de presencia en su más amplia acepción, de presencia del mundo y ante el mundo, del ser y ante el ser.

## POSIBILIDADES Y LÍMITES DE LA SEMIÓTICA DE LA PRESENCIA

Se diría que la semiótica de la presencia ha venido a contestar los reproches que, en su día, J. Derrida hiciera al estructuralismo a propósito de su impericia para advertir la fuerza de las obras de arte, y para dar cuenta de su profundidad (Derrida, 1967). La semiótica ya no juzga sin más "metafísicas" dichas categorías, invocadas por el pensamiento estético desde el siglo XVIII, lo que habla en favor de su necesidad. El arte, en efecto, transporta consigo un intenso sentido interpelador, y la teoría semiótica rastrea hoy su emergencia desde sus estadios iniciales en lo sensible hasta su cristalización en lo inteligible, desde el roce con la vida hasta la clarificación racional de la vivencia. Al actuar así, la nueva semiótica entiende que no es imprescindible armar sofisticados artefactos narrativos para producir significado: incluso allí donde los mecanismos transculturales del relato funcionan con suave perfección, como sucede en la novela de Kafka y en el filme de Welles, el significado se aloja en los intersticios, en esos espacios de dilatación sin los cuales las piezas maestras de la maquinaria narrativa no lograrían desempeñar sus previsibles y calculables funciones semánticas. No se trata, para la semiótica actual, simplemente de prestar atención a los detalles y a los márgenes de la vida y del texto, sino de iluminar el continuo formado por la percepción, la pasión, la narración y el concepto, un continuo que desemboca en la unitaria experiencia antropológica del sentido. Y la semiótica procura hacerlo, según el ejemplo de A.-J. Greimas en *De l'imperfection* (1987), mediante un metalenguaje casi por completo depurado de los efectos de jerga profesional que antaño pudieron perjudicar su recepción entre algunos estudiosos e in-

vestigadores. Ahora bien, aunque las virtudes heurísticas de la semiótica contemporánea nos parecen evidentes, cabe plantearse algunas preguntas incómodas sobre su próxima evolución: la tendencia interpretativa que en ella apunta, ¿no la devolverá al redil de la hermenéutica más convencional, del que a mediados del siglo XX quiso escapar con la ayuda de la lingüística y de las ciencias sociales? El abandono del tecnicismo metalingüístico, ¿no implicará que renuncia también a una parte de su cientificidad? Pareja renovación, ¿no será igualmente una forma de restauración de los tradicionales derechos de la subjetividad y de la intuición en el ámbito de las prácticas intelectuales? Y, por último, ¿no estarán la filosofía, y la crítica del arte y de la literatura, en una posición al menos tan buena como la suya para afrontar el esclarecimiento de esas dimensiones del sentido hacia las que ahora dirige su atención? Preguntas éstas capaces de inquietar a los semiólogos y a quienes, junto con ellos, se niegan a separar tajantemente las humanidades de las ciencias sociales, y las ciencias sociales de las ciencias naturales; es decir, a todos aquellos que desean defender, al modo ilustrado, los estándares de una racionalidad común para la cultura y para la ciencia. Un mero análisis fragmentario de un filme basado en una novela, por muy destacados que sean uno y otra, no sabría constituirse en respuesta a las anteriores cuestiones de teoría y política de la ciencia. Sí puede, en cambio, ejerciendo el autocontrol epistemológico y mostrándose como lo que es, como una mera tentativa de lectura semióticamente fundada, plantearlas al pasar, y aguardar a que los desarrollos en la teoría del sentido del siglo XXI y en el resto de las disciplinas científicas permitan la evaluación retrospectiva del interés y la oportunidad de la semiótica de la presencia para la historia de las ideas.

### NOTAS

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica: 1962-1975" (FFI2008-02810), dirigido por José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca) y subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

- 1 Salvedad hecha de casos como los de J. Petitot (2004) o P. A. Brandt (2005).
- 2 Una estación parisina de tren en desuso proporcionó el soporte para estos efectos de presencia material.
- 3 Tal era el propósito explícito de Welles, según confiesa él mismo. V. la entrevista "Antes de las campanadas" (Cobos, Pruneda, Rubio, 1999, 82-127).

**Recibido:** 14 de octubre de 2008

**Aceptado:** 15 de marzo de 2009

- 4 La obra clásica sobre el *double bind* como vínculo comunicativo destructor de la co-presencia entre sujetos es (Beavin, Don, Watzlawick, [1967] 2006).
- 5 En ese instante el espectador entra también en posesión de la clave de acceso al peculiar erotismo del filme, muy enfatizado por Welles en comparación con la novela: la sexualidad femenina queda retrospectivamente descrita como potencialmente agresiva, castradora.
- 6 Lo mismo experimenta el espectador cuando Welles se entrega al retrato como forma genérica cinematográfica.
- 7 V. por ejemplo (Carroughes, 1974; Trias, 2005).

## BIBLIOGRAFÍA

- Beavin, Janet, Jackson, Don, Watzlawick, Paul [1967] (2006): *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*, Barcelona, Herder.
- Brant, Peter Aage (2005): *Spaces, Domains and Meaning: Essays in Cognitive Semiotics*, Bern, Peter Lang.
- Carrouges, Michel (1974): "K l'accusateur", *Obliques*, n.º 3, pp. 28-36.
- Cobos, Juan, Pruneda, José Antonio, Rubio, Miguel (1999): "Antes de las campañas. Primer encuentro con O. Welles que cumplía 49 años", en *Nickel Odeon*, n.º 16, pp. 82-127.
- Deleuze, Gilles (1985): *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- Fontanille, Jacques, et Zilberberg, Claude (1998): *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Foucault, Michel (2008): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- Girard, René (1984): *Literatura y mimesis*, Barcelona, Gedisa.
- Greimas, Algirdas-Julien (1987): *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- Laing, Ronald David (2004): *El yo y los otros*, México, FCE.
- Landowski, Eric (1997): *Présences de l'autre*, Paris, PUF.
- Landowski, Eric (2004): *Passions sans nom*, Paris, PUF.
- Merleau-Ponty, Maurice (1976) [1945]: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Parret, Herman (2006): *Épiphanies de la présence*, Limoges, PULIM.
- Petitot, Jean (2004): *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Tore, Gian Maria (2007): "La gaya ciencia de la traducción y adaptación cinematográfica", en *Anthropos*, n.º 216, pp. 83-90.
- Trias, Jean-Philippe (2005): *Le procès*, Paris, Le Senil.