

Comparación entre el arte visual y la literatura; la adaptación¹ de Orson Welles de *El proceso* de F. Kafka como ejemplo

Inst. Dr. Intidhar Ali Gaber

RESUMEN:

Este estudio muestra una relación comparativa entre literatura y arte, concretamente entre las artes visuales (pintura y cine) y la literatura. Dicho estudio se puede clasificar dentro de los estudios actuales de literatura comparada. El interés por la cuestión viene por la problemática relación entre las dos artes, que tiene una larga tradición que se extiende desde el *Ars poetica* de Aristóteles hasta la aparición del vanguardismo en el siglo XX. La relación se presenta a través de los colores de las pinturas y los sonidos de las palabras. A los pintores de iconos se les conocía como *iconógrafos* porque se les consideraba más escritores que pintores. El icono era en realidad un texto escrito en imágenes. Es decir, la palabra que enuncia o relata y la imagen que representa configuran la base primaria y primordial para interpretar y descifrar el significado de cualquier actividad u obra artística. El estudio hace una revisión sobre la teoría clásica de la imagen poética que es la base fundamental de la relación entre la imagen y palabra. En este estudio se intenta reconocer el lugar que ocupa la relación interartística en literatura comparada, después se muestra un ejercicio simple de literatura comparada aplicado a la novela alemana *El proceso* de Franz

¹ Adaptación: del verbo adaptar, significa modificar una obra literaria, musical, etc., para que pueda ser difundida a otro tipo de público o para que pueda ser transmitida a través de un medio diferente al original. Véase Moliner, María (2012): *Diccionario de uso del español*, p.19.

Kafka y a la adaptación cinematográfica del director americano Orson Welles. Con esto se pretende hacer una analogía entre lo escrito y lo visual.

Palabras clave: Teoría clásica, literatura comparativa, artes visuales, novela escrita, pintura

I. Breve revisión (*ut pictura poesis*) como precedente de la redefinición contemporánea de las relaciones entre imagen y palabra

Desde el tópico más famoso en la historia de la estética “como la pintura así la poesía²” tomada de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, tanto los tratados de pintura como los de literatura comenzaron a establecer la relación entre ambas artes a partir de la función imitativa que les fue asignada por Aristóteles y Horacio. Los escritores de la estética han apuntado opiniones de los antiguos en las que demuestran la unidad de la poesía y de la pintura. La más famosa es la del poeta Simónides de Ceo, siglo VI, citado por Plutarco: “la pintura es la poesía muda, y la poesía es la pintura que habla”. Las comparaciones del poeta con el pintor o de la poesía con la pintura aparecen en las obras de Platón, Aristóteles, Cicerón y Longino. Así pues, en la antigüedad ya se mencionaban las diferencias y semejanzas entre poesía y pintura³.

En general, el origen en la teoría literaria de la imagen poética (*ut pictura poesis*) tradicionalmente se ha atribuido a Aristóteles, aunque también durante siglos se reconoció el origen de la teoría de las relaciones interartísticas en Horacio, que las tomó de las fuentes griegas. Su *Epístola a*

² Monegal, Antonio (2000): “Diálogo y comparación”, en *Literatura y pintura, cit.*, p.9.

³ Krieger, Murray (2000): “El problema de la écfrasis : Imágenes y palabras, espacio y tiempo y obra literaria”, en *Literatura y pintura, cit.*, pp.151-152.

los Pisones que ya Quintiliano consideraba una verdadera *Ars poetica*, título con el que luego ha sido conocida la correspondencia entre ambas artes tal y como se plantea en la obra del *Estagirita*. El lema horaciano, *ut pictura poesis*, y la idea aristotélica de que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura, proporcionaron desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII una constitución al sistema de las artes, constitución basada en la asimilación entre poesía y pintura, así se construye una teoría de la pintura desde la teoría de poesía, la concepción más tradicional de la teoría (*ut pictura poesis*) se convierte en una teoría de la imitación, es decir, de imitación de la realidad y, además, imitación mutua en el caso de la pintura porque dicha teoría de la imitación es, a su vez, una teoría imitada.

Más tarde el legado teórico de la comparación clásica *ut pictura poesis* fue fundamentalmente revisado desde el momento en que las estéticas de la modernidad tardía y de la posmodernidad manifestaron e introdujeron dos desviaciones críticas, mutuamente determinantes, en el modelo interartístico tradicional. Por un lado la poesía pasa de ser entendida exclusivamente como un arte verbal a convertirse, por un gesto de raíces románticas, en un rasgo potencialmente presente en cualquier actividad artística independientemente del medio. Por otro lado se cuestiona la función referencial del arte y se abate la hegemonía del paradigma mimético, profundizado así la base fundacional de la comparación entre las artes hermanas.

Después las objeciones de Lessing sobre el argumento neoclásico de la *ut pictura poesis* contribuyen a un cambio general en la teoría estética que marca el periodo romántico. En aquella época el arte ya no se consideraba una imitación de la realidad sino como una expresión del espíritu humano. Como se explica detalladamente en el libro de las teorías literarias de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, el desarrollo causó una pérdida de la

importancia correspondiente al paralelo pintura-literatura. El uso de la pintura para iluminar el carácter esencial de la poesía *-ut pictura poesis-*, tan extendido en el siglo XVIII, casi desapareció de la crítica más importante del periodo romántico, las comparaciones entre la poesía y la pintura que sobrevivieron son casuales o, como en el caso del espejo, muestran el lienzo del revés para imaginar la parte interior del poeta. En lugar de la pintura, la música se convirtió en el arte frecuentemente señalado por su profunda afinidad con la poesía. Puesto que si una pintura parece lo más próximo a la imagen del espejo del mundo exterior, la música, entre todas las artes, es la más lejana⁴.

Sin embargo, sigue existiendo la tesis que afirma que la poesía, igual que las otras artes, produce, mediante un lenguaje natural, representaciones visuales. En la mayoría de los casos se tenía en cuenta la pintura y las artes plásticas en general, y tales presentaciones visuales, propias de la poesía, se caracterizaban por imaginarias, es decir, visualizaciones provocadas por las artes plásticas.

Entonces, el diálogo entre poesía y pintura podría observarse desde diferentes perspectivas que opondrían lo diacrónico a lo sincrónico, lo teórico a lo analítico·el punto de vista de la pintura o de los pintores al punto de vista de la poesía o de los poetas, las similitudes a las diferencias, los poemas que adoptan formas gráficas emparentadas con lo pictórico a los poemas inspirados en un lienzo o en la obra de un pintor, la transposición de categorías descriptivas de la pintura a la poesía a la transposición de

⁴ Steiner, Wendy (2000): “La analogía entre la pintura y literatura”, en *Literatura y pintura, cit.*, p.44.

categorías descriptivas de la poesía a la pintura, los temas y mitos presentes en la pintura a los temas y mitos presentes en la poesía⁵, etc.

En los estudios contemporáneos la teoría clásica *ut pictura poesis* vuelve a definir las relaciones entre palabra e imagen desde diferentes enfoques: metodológicos, taxonómicos, históricos y analíticos, ha ido del cuadro al texto o del texto al lienzo, se han examinado tópicos clásicos, su origen y su significado a lo largo del tiempo, y, a la vez, se han cuestionado los diferentes acercamientos teóricos a las relaciones interartísticas y se pretende ofrecer puntos de vista nuevos e iluminadores a partir del conocimiento y de la asimilación previos de las teorías clásicas y modernas sobre las relaciones interartísticas, y parten de un bien nutrido corpus de textos líricos contemporáneos. La teoría del clasicismo a la modernidad y a la posmodernidad se constituye en un inevitable campo de referencia pero, por referida, se considera más rentable el punto de partida de los poemas efrásticos para plantear cuestiones acaso más atractivas que originales. El viejo campo creativo en el que un poeta convierte su poema en depositario de una emoción o de una meditación tiene como motivo un cuadro pictórico.

Así, la relación entre la literatura y las artes visuales se refiere al diálogo que puede ser en el nivel de los objetos, de los planteamientos estéticos, del intercambio de recursos e, incluso, de las personas, y puede darse de manera sucesiva o simultánea. Hay que distinguir, por lo tanto, entre el cuadro que trata un tema literario, la descripción literaria de una obra de arte, el caligrama y otros usos de la tipografía, el libro ilustrado o realizado en colaboración entre un poeta y un pintor, la imitación de técnicas,

⁵Markiewicz, Henryk (2000): “Ut pictura poesis”, en *Literatura y pintura, cit.*, p.76.

la alianza alrededor de movimientos o programas estéticos y los casos de talento múltiple en el que el escritor pinta o el pintor escribe⁶.

Dentro de estos esquemas, desde la perspectiva de los estudios literarios, destaca el caso de la écfrasis, puesto que se trata de una modalidad discursiva propia de la literatura, que se basa precisamente en la invocación y evocación de la visualidad y, como tal, se convierte en un laboratorio de experimentación idóneo para comparar los diferentes sistemas de representación y para comprobar hasta qué punto es posible el intercambio entre ellos⁷.

En el estudio sería interesante conocer la clasificación de los investigadores de este ámbito, puesto que las relaciones entre la palabra y la imagen también sirve para analizar lo escrito y lo visual. Según la taxonomía, la relación entre palabra e imagen se divide en dos, relaciones a nivel de objetos y meta relaciones.

Para clasificar las relaciones a nivel de objetos hay tres criterios: tiempo, cantidad y forma. En el primero el espectador recibe palabra e imagen al mismo tiempo y no puede percibir las por separado como en el emblema y los cómics, en otros casos el artista se inspira en una imagen preexistente y escribe una écfrasis, o en un texto preexistente y pinta alguna escena de Homero o de Biblia. En este caso, el espectador no ve más que una imagen y el lector lee un poema sin necesariamente percibir también la otra. El segundo criterio, cantidad, tiene una secuencia muy interesante para la interpretación de imágenes en general y más específicamente para los objetos verbales y visuales, un objeto individual, ya sea un cartel o un emblema directamente persuasivo, y con este ejemplo es sabido que en la historia del

⁶ Monegal, Antonio (2000): “Diálogo y comparación”, en *Literatura y pintura, cit*, p.18.

⁷Ibíd., p.19.

arte los pintores a menudo han sugerido la narración, y son ejemplos del segundo los dibujos animados, los cómics, los ventanales de una iglesia que muestran tanto imágenes de vidas de santos como una inscripción, dentro de la división de cantidad hay una subdivisión cuando los objetos verbales y visuales que aparecen como serie. Algunos de ellos son percibidos por el lector-espectador como fijos otros con movimientos. Los cómics están yuxtapuestos, como los ventanales de las iglesias, y es el lector-espectador quien mueve los dibujos animados pero otros objetos proyectados, como las películas, representan series móviles al ojo del espectador que permanece más o menos fijo⁸.

Meta-relaciones: las meta-relaciones son relaciones indirectas que permiten cotejar palabra e imagen, funcionan entre personas que crean artefactos de tipo visual o verbal y los comentan. El término meta-relación designa en primer lugar las relaciones entre comentarios hechos por separado sobre imágenes y textos y métodos históricos, psicológicos y de otro tipo que fundamentan estos comentarios. Esta relación ya no tiene que ver con el objeto sino sólo con los comentarios hechos sobre él. Si mantenemos como esencial la diferencia entre la traducción como analogía perfecta y la interpretación como una parcial, se puede postular que la interpretación caracteriza, en general, a las relaciones entre palabra e imagen a nivel del objeto, mientras que tal vez podrían alcanzarse las traducciones en algunos campos al meta-nivel, por ejemplo para tener una terminología precisa y unificada. Debería ser posible definir términos como composición o metáfora a un nivel de abstracción suficientemente alto como para ajustarse tanto a los productos visuales como a los verbales. Pero esto implica, por supuesto, que se cortara el nudo y se decide, finalmente, que en meta-nivel sólo se utilicen

⁸ Kibédi Varga, Áron: “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” en *Literatura y pintura*, *cit.*, p.115.

palabras (palabras o imágenes), pero nunca las dos juntas. En consecuencia, el dominio inmenso de las meta-relaciones incluye tanto los aspectos biográficos como también las investigaciones estilísticas⁹.

En definitiva, la comparación entre pintura y literatura se puede resumir con los estudios de los investigadores contemporáneos: El parecido entre la pintura y literatura es un caso privilegiado, es una metáfora sobre el parecido en sí y, de manera todavía más significativa, sobre el parecido entre la realidad y los sistemas que el hombre ha desarrollado para representarla.

Se compara la literatura tan a menudo con la pintura porque la pintura representa el ejemplo paradigmático del espejo de la realidad. La analogía entre las artes hermanas permite a su vez que la literatura sea también considerada un icono de la realidad, en lugar de un medio convencional para referirse a ella. La necesidad de descubrir el potencial mimético en la literatura ha sido la motivación escondida en la larga historia de las comparaciones críticas entre las dos artes. Cuando esta motivación desaparece, como ocurrió en general durante el periodo romántico, entonces desaparece la comparación. Es la reaparición de este motivo en el periodo moderno lo que ha hecho que la relación entre las artes sea de interés inagotable tanto para los críticos como para los artistas de siglo veinte¹⁰.

II. Lugar y valor de los estudios interartísticos en el seno de literatura comparada de las humanidades en general

El estudio sobre el arte y las relaciones interartísticas tiene una larga tradición clásica, que aparece en una ilustre lista de autoridades, que han servido para apoyar posiciones dispares: desde Aristóteles y Horacio hasta Breton o Panofsky, pasando inevitablemente por Lessing. Tendrá su parte

⁹Ibíd., pp.128-135.

¹⁰Monegal, Antonio (2000): "Diálogo y comparación", en *Literatura y pintura, cit.*, p.9.

decisiva después la estética y, en la actualidad, es la literatura comparada la que analiza los encuentros entre las artes, el recorrido histórico de tal reflexión teórica se inició en la época clásica que se remonta a Plutarco, habría comenzado en el siglo VI a.C., cuando Simónides de Ceos definió la pintura como poesía muda y la poesía como pintura que habla. Pero el resultado total de esta tradición polémica no deja de ser insatisfactorio para muchos. A primera vista, o primera lectura, parece como si los únicos que hubiesen logrado argumentar convincentemente su postura fueran los que, como Lessing o, antes que él, La Fontaine, que tomaron el partido de la diferencia.

Así la distinción de Lessing entre artes espaciales y artes temporales, que colocan a la literatura entre esas últimas, sigue siendo hoy en día una de las definiciones más invocadas, como si no hubiera existido ni Mallarmé ni Apollinaire. Puesto que es evidente, para cualquier observador medianamente despierto la pintura y la literatura son sistemas materiales y objetivamente distintos, el sentido común está de parte de los que afirman, subrayan o recomiendan su separación. El reproche con el que más frecuentemente se descalifica cualquier intento de hermanar las dos artes, es decir, que se trata de una comparación meramente metafórica. Así, como ha señalado J.T Mitchell, se tiende a pensar que comparar la poesía con la pintura es hacer una metáfora, mientras que diferenciar la poesía de la pintura es afirmar una verdad literal. Pero lo cierto es que la corriente separatista no ha pasado de tener una victoria pírrica, en tanto que la cuestión no sólo sigue siendo debatida y genera una copiosa bibliografía, sino que además, para desasosiego de Lessing los artistas contemporáneos se empeñan más que nunca en saltarse e intensificar los intercambios¹¹.

¹¹ Monegal, Antonio (1988): *En los límites de la diferencia, poesía e imagen en los vanguardias*, p.16.

Sobre esta cuestión existe un debate planteado sobre el término metafórico, así como la afirmación atribuida por Plutraco a Simónides de que la pintura que habla no es más que una construcción metafórica que ha sido interrogada como propuesta teórica. Giovannini comenta que Simónides esconde lo abstracto con la metáfora, minimizando así las diferencias entre las artes. Por supuesto que esta sentencia no se caracteriza ni por su rigor ni por su exactitud, pero si ha dado de que hablar ha sido por su capacidad de sugerencia porque, sin bien minimiza la diferencia, permite apreciar que la diferencia tiene límites y que esos límites dibujan un terreno común. La famosa sentencia molestaba mucho a Leonardo, a quien le parecía injusta con la pintura y la corrigió diciendo que la poesía era pintura ciega.

La relación entre las artes replica (reproduce) metafóricamente la relación entre arte y naturaleza. De hecho, las artes replican (contestan, protestan) ante la separación entre arte y naturaleza, metafóricamente. La metáfora se sirve de lo que es: instrumento de asociación, arma de lucha contra la separación y límite de contención de la diferencia¹².

De hecho el problema resulta más peliagudo desde el punto de vista teórico y crítico que desde la práctica artística. Por cada académico que proclama lo inadecuado del modelo interartístico, hay una docena de artistas dedicados a la transgresión de las divisiones convencionales. Y es que en la historia del debate sobre este tema se han confundido no sólo las artes sino también las cuestiones a debatir y se ha tendido a mezclar la teoría analítica con la perceptiva. Como en el notable caso de la adaptación de obras literarias al cine, a menudo se entiende que la discusión sobre las condiciones de posibilidad de dichos intercambios tiene más que ver con si deben o no ocurrir, si es bueno o malo que ocurran o si son en teoría posibles a cómo están teniendo el lugar. Es evidente que la argumentación de Lessing

¹²Monegal, Antonio (1988): *Op. cit.*, pp. 26-28.

sobre la separación entre las artes está propuesta a modo de preceptiva sobre cuál debe ser el objeto idóneo de cada arte, en función de sus características propias. La teoría sobre cuáles son dichas características sirve para justificar la perceptiva, la cual está históricamente originada por un rechazo de Lessing a los abusos y desviaciones, en la práctica artística, a los que el modelo de las artes hermanas había dado pie. Se contrarresta, por lo tanto, una herejía a la vez teórica y práctica, oponiéndole el dogma de una definición ideal de las artes¹³.

Además del término interartístico, mencionado anteriormente, hay otro concepto que estudia la relación entre las artes, es la intermedialidad o intertextualidad¹⁴. Según la definición de Higgins la intermedialidad comprende formas artísticas mezcladas que no se pueden clasificar en ningún género determinado¹⁵. Esta concepción del fenómeno de intermedialidad se considera la base de todos los *interart studies* que se han concentrado en la reconstrucción de la interacción entre las artes y los procesos artísticos creativos. En comparación con el concepto construido de la interartialidad, el concepto de intermedialidad cobra una mayor calidad heurística, como explica Müller en sus investigaciones sobre la reconstrucción arqueológica de este término técnico. Mientras que el fenómeno de la interartialidad se limita solamente a las llamadas bellas artes, la intermedialidad comprende

¹³Monegal, Antonio (1988): *En los límites de la diferencia, poesía e imagen en los vanguardias*, p.17.

¹⁴ Intertextualidad: Relación que mantiene un texto respecto a otro u otros y que se manifiesta con semejanzas en las situaciones, afinidades temáticas, etc. Véase Moliner, María (2012): *Diccionario de uso del español*, p.573.

¹⁵ Rajewsky, Irina O. (2001): *Intermedialität. Tübingen und Basel*, p.10.

factores sociales, tecnológicos y mediales, y por ello designa relaciones entre todas las formas de expresión mediales¹⁶.

Por lo tanto, respecto a este concepto, se trata de un proceso en el cual un medio sucede a otro ya existente y adapta su modo de representación desarrollando también nuevas innovaciones y, al mismo tiempo, en la nueva formación de sí mismo supera o renueva los medios antiguos a los que se recurre en un nuevo fenómeno medial¹⁷. Una remediación puede atribuirse tanto a nuevos medios que surgen en general, como por ejemplo el cine que adaptó elementos y estructuras de la fotografía y del teatro, o referirse también a procesos específicos dentro de un producto medial. Entre ellos se cuentan sobre todo textos que muestran un lenguaje gráfico, como los juegos de ordenador que tematizan películas o la pintura fotorrealista¹⁸. El proceso de la remediación se basa en dos estrategias de la estética de la recepción o en una doble lógica, a saber, la *hypermediacy* y la *immediacy*¹⁹. Mientras la primera llama la atención del observador sobre la existencia del medio, la segunda estrategia apunta a hacer que el observador olvide la presencia del medio con el cual éste se comunica a nivel visual.

III. Aproximación a la relación entre Literatura y cine

Como el cine es una cultura visual y universal, desde su aparición ha atraído a millones de personas de todo el mundo. Su gran influencia social es uno de los motivos por los que en muchos casos las obras literarias se han llevado al cine. Los textos literarios adaptados por los directores como guiones cinematográficos para sus películas han logrado superar el éxito de

¹⁶ Müller, J. E. (2008): *Intermedialität und Medienhistoriographie*, p.35.

¹⁷ Bleicher (2008): *Die Intermedialität des postmodernen Films*, p.98.

¹⁸ Rajewsky, Irina. O. (2008): *Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung*, p.51.

¹⁹ Bolter, J. D.; Grusin, R. (2001): *Remediation: Understanding New Media*, p.5.

la edición literaria y su historia ha quedado plasmada en el mundo de las imágenes, es decir, el cine

Desde los inicios del cine, éste se vio ligado a la literatura de una forma innegable, partiendo desde la perspectiva que ambos, cine y literatura, han tratado de contar una historia. Entre el cine y la literatura existen similitudes donde la influencia de ambos es patente, aunque existen, evidentemente, diferencias en la forma expresiva. La relación entre la literatura y el cine puede entenderse como una clase de intertextualidad, coincidiendo con la opinión de Frank Padrón: Las relaciones entre el cine y la literatura como, en cierto sentido el teatro, significan un intercambio intertextual²⁰.

El escritor que describe, al igual que el director de cine, con sus decisiones sobre los movimientos de la cámara, está regulando y dirigiendo la mirada del lector sobre la *diegesis*²¹, imponiéndole claramente determinados caminos a partir del orden adoptado en la descripción y sugiriéndole asimismo espacios y momentos para su inmediata participación en la intertextualidad/intertextualidad de la obra. Es bien sabido que por prolija y nutrida que sea una descripción, jamás podrá llegar a ser completa y facilitar todos los rasgos concretos e individualizados de la realidad descrita. Describir es siempre elegir, supone seleccionar, conferir prioridades y

²⁰ Padrón, Frank: *Más allá de la linterna*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2001, p.171.

²¹ Diegesis (del griego *diegesis*, relato): la noción, utilizada en teoría literaria (Genette, 1969) y cinematográfica, pertenece a la misma oposición que existe entre el relato entendido como material, como fábula que debe ser transmitida (historia), y el discurso entendido como utilización individual de este relato, construcción en la que siempre se encuentran rastros de la instancia enunciativa: autor, actor, etc. Véase Benveniste, É. (1966): *Problemas de lingüística general*, pp. 237-250.

decidir exclusiones. Y en tal proceso nunca dejan de implicarse decisiones de orden estético y didáctico.

El texto leído no lo activa una voz humana (o sintética) distinta de la de su autor, que no está presente para pronunciarlo. Se activa en el acto de su percepción pero de un modo individual y silencioso (sólo desde finales de la Edad Media la lectura es silenciosa y el individuo se convierte en el depositario del sentido, el sujeto que incorpora la ley y sus normas).

El texto actuado y pronunciado por el actor está servido por signos prosódicos, visuales y gestuales de los que ya no podemos abstraernos. Al escuchar esta copia verbal del texto, al ver la situación de enunciación y el sentido concreto que le da al texto, el espectador recibe una opción muy precisa (aunque, a menudo, resulta poco legible o incoherente) que impide la consideración de otras opciones. Por el contrario, este mismo espectador recibe del texto dramático propiedades que tal vez le habrían pasado por alto en una lectura.

El texto actuado se encuentra repartido entre diversos locutores que han acordado sin ambigüedades una situación de enunciación: el sentido de la situación surge inmediatamente y deslumbra al espectador como si de una evidencia se tratara, aun cuando la dispersión de las fuentes de enunciación disuada de un intento de síntesis definitiva y clara²². Estas diferencias le aportan riqueza a la forma creativa en la que el cine busca plasmar las ideas de una novela. Por ejemplo, en cuanto a los diálogos, éstos se dan simultáneamente, así como las acciones y los espacios, recursos que dentro de la novela toman una forma sucesiva. De igual manera, es evidente que en el cine toda la narrativa se encuentra en presente, mientras que en la novela las acciones se encuentran en pasado. En cuanto a las imágenes evocadas en

²² Pavis, Patrice(2011): *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine.*, pp.203-204.

la novela, la acción y descripción se dan por separado, mientras que en pantalla éstas se dan de forma simultánea. Es decir, en la pantalla se conjunta la descripción de espacios y personajes siguiendo la línea de acción, mientras que en la novela es frecuente ver que las descripciones de los espacios se dan separadamente a las acciones que los personajes que realizan

VI. Análisis comparativo de la adaptación de Orson Welles de *El proceso de F. Kafka*

VI.I. El proceso de Franz Kafka (1883-1924) es una obra de literatura alemana que ocupa un lugar destacable dentro de la narrativa universal y su condición de pilar básico en la novela del siglo XX. La novela se divide en diez capítulos: 1. La detención. 2. Conversación con la señora Grubach. La señorita Bürstner. 3. Primer interrogatorio. 4. En la sala de juntas vacía. 5. El fustigador. 6. El tío. Leni. 7. Abogado. Fabricante. Pintor. 8. El comerciante Block. Despido del Abogado. 9. En la catedral. 10. Final²³.

El proceso narra la historia de un hombre, Josef K., que es detenido el día de su 30 cumpleaños bajo una acusación que ignora. Es más, ni sus captores ni su abogado ni siquiera los jueces que llevan su caso conocen la causa. K. se convierte desde ese mismo instante en objeto de una maraña legal y jurídica que nadie parece controlar realmente, pero que todos respetan y a la que todos se someten. Todos excepto K., incapaz de aceptar un sistema carente de toda lógica. Su rebeldía, sus intentos por solucionar su situación a través de acciones coherentes a pesar de que contradigan las instrucciones que recibe de los demás, se convertirán en su mayor adversario en un combate que puede acabar con su encarcelamiento o su ejecución.

La historia o leyenda, tal y como la denominaba Kafka, fue el único fragmento de la novela publicado por su autor bajo el título *Vor dem Gestz*

²³ Kafka, Franz (2007): *El proceso*, trad. Emilio J. González García, p.8

(*Ante la ley*). Apareció de manera independiente en 1915 en el semanario *Selbstwehr* (*Defensa personal*) y posteriormente como parte de la colección *Ein Landarzt* (*Un médico rural*, en 1919). Se trata de una historia de apenas dos páginas pero que despliega el significado de la obra como si de un caleidoscopio se tratara y ofrece nuevos y numerosos prismas desde los que contemplar la historia. Una leyenda que Orson Welles dispuso al comienzo de su adaptación cinematográfica y que resume, multiplica y condiciona el significado global de la novela²⁴.

En 1962, el director, guionista y productor de cine estadounidense Orson Welles escribió y dirigió el guion de la película *El proceso*, basado en la novela homónima de Franz Kafka. La película galardonada con el Premio de los Críticos en 1964 a Mejor Película (Orson Welles).

VI.2. La comparación entre novela y película

1- Semejanzas entre novela y película:

- **Inocencia y culpa:** no sólo causadas por el proceso sino por todas las personas de alrededor y por un acto no cometido.

- **Alienación:** se refleja rebeldía ante una concepción alienante de la sociedad, religión y política que revela un desorden íntimo y absurdo del mundo, individual.

- **Desesperación:** la del protagonista puede ser descrita como una lucha valiente pero sin esperanza y que busca el sentido de la vida.

- **Secreto o misterio:** tanto en la novela como en la película no se permite que el lector/espectador tenga una idea clara del mundo en el que vive el protagonista y nunca aclaran quiénes son los que están en sala ni qué nivel social tienen, son totalmente anónimos y la autoridad se percibe como inaccesible y K. está arrestado sin explicación alguna.

²⁴ Kafka, Franz (2007): *Op.cit.*, p.9

•**Destino de la muerte:** el mundo es comprendido como un tribunal avasallante, castigador imponente y la vida es ese proceso por el que pasamos todos y el que, de alguna manera, todos vamos a dejar con la muerte que nos libera del tribunal y de las garras de su archivo.

•**Mujeriego:** tiene un alto contenido biográfico. Los asuntos mujeriegos pueden relacionarse fácilmente con las mujeres de la vida de Kafka, que tuvo distintas relaciones sentimentales.

•**Justicia e individuales:** Kafka pretende mostrar que nuestras vidas son procesos individuales y el proceso está guiado por la justicia, y ésta es quien lo controla todo, es de ella de quien dependemos.

2- Diferencias entre la novela y la película.

•La novela es más realista que la película, porque en ésta la realidad aparece como sueño que refleja la tendencia de surrealista Welles.

•En la novela el narrador es observador. Por lo general no opina ni participa en los hechos de la novela. Sólo describe las conductas de los personajes y los hechos y consecuencias morales. Pero también en algún pequeño caso el narrador se toma un poco de libertad y se convierte en omnisciente. En la película el narrador entremezcla la voz del personaje con la voz del autor.

•Para efecto dramático, Welles elimina gran parte de escenas de la novela. La escena suprimida era una analogía de lo que Kafka apenas avizoraba como un sistema inmenso de archivos, tinterillos y corredores pero que Welles actualizó y tradujo a una inmensa máquina kafkiana de computación y lo que ocurre en la novela se usa como ejemplificación de escenas programáticas. Welles usa la anulación en algunos casos para romper la ambigüedad.

•Welles usa un espacio teatral abierto menos angustioso.

•La transformación de algunas escenas de la novela al comienzo de la película *El proceso* con música de Albinoni y dibujos con sonido, la versión fílmica se centra en la metáfora de la pesadilla y en ella un hombre llegado de lejos pretende cruzar la puerta de la ley pero un guardián se lo impide durante años. Al final, cuando el hombre agoniza, el guardián le grita: "Ninguna otra persona podría haber recibido permiso para entrar por esta puerta, pero esta entrada estaba reservada sólo para ti. Ahora me voy y cierro la puerta". Mientras que en la novela K. Josef K. se despierta y tras un instante ve a una anciana que vive enfrente observándolo con curiosidad y, entonces, suena el timbre. Inmediatamente entran dos vigilantes en la habitación.

•La novela narra la historia de un hombre, Josef K., detenido el día de su 30 cumpleaños, mientras que en la película el cumpleaños es de Fräulein Bürstner, que vive en la misma casa que Josef K.

•Al final de la novela el asesinato del protagonista es diferente al de la película. En la novela uno de los caballeros lo sujeta por el cuello y el otro le hunde el cuchillo en el corazón hasta dos veces. Con los ojos moribundos, K. ve como los hombres observan el desenlace. Como un perro, dijo, era como si la vergüenza sobreviviera a su muerte. En la película, en cambio, el apoteosis del desenlace es el que el silencio antes de la explosión se hizo por los policías por las bombas que las tiran al protagonista.

•La cámara, la iluminación lateral y las imágenes de poder son elementos muertos en la novela mientras que en la película están vivos y juegan un papel importante que se tratará en la adaptación de Welles.

El entramado judicial es el objetivo empleado por Welles y Kafka para exhibir esta acción opresora, ejercida por todo el mecanismo de un sistema corrupto, prevaricador.

El ciudadano medio, confundido en medio de una guerra que ya tiene perdida de antemano, espera tranquilamente una ley salvadora, que después del transcurso del tiempo abre sus puertas para que el aguardante sea devorado por las propias normas y condiciones de una comunidad alienante.

En este acerado documento cinematográfico, iniciado con un inteligente prólogo basado en el relato corto de Kafka *Ante la ley*, *El Proceso* es un filme diferente, polémico, íntimo y absurdo, Orson Welles, con su innegable maestría, logra transmitir una trama tan compleja que se inicia con el indescifrable libro de Kafka.

En la primera secuencia del filme, el director aclara que esta película no encierra ningún enigma ni misterio y es esto lo que agrada, aunque ya se sabe que todo es un absurdo y que nada va a llegar a buen puerto, se espera hasta el último instante para saber qué es lo que hizo el protagonista para tener que soportar todas esas calumnias y locuras. Se quiere saber, sobre todo, si es inocente o culpable porque como siempre, se cae en la trampa de pensar que hay una razón y una verdad indiscutibles para toda realidad, pero si alguien puede juzgar al protagonista, somos nosotros y no la justicia.

Welles utiliza su excepcional manejo estilístico para crear una atmósfera opresiva y asfixiante, con bizarras angulaciones y encuadres llenos de fuerza, empleo del gran angular, soberbia puesta en escena, la iluminación juega un papel clave en la construcción de personajes, espacios, atmósferas, predomina una iluminación de claroscuros que genera una atmósfera enigmática. El claroscuro fue muy común en el cine de los años treinta. En *El proceso* la iluminación lateral está dirigida, en su mayoría, a los personajes, y genera tanto sombras fijas en sus rostros como sombras de sus siluetas proyectadas en el fondo, mientras que la iluminación dirigida tiene como función principal fijar a Josef. K. como un sujeto observado que parece estar sometido a un interrogatorio constante

En algunas secuencias aparecen imágenes del poder, como en la secuencia de la Corte, que el peso de la institución del Estado sobre el individuo está construido con base del uso del montaje. Josef K. es llevado a la Corte, un salón inmenso y repleto de gente, donde es interrogado y acusado por un juez. La imagen del individuo disminuida por el peso de un sistema judicial vasto y con un alcance masivo se ve reforzada en la clase del abogado. Cuando Josef K. le cuenta a su tío que ha sido acusado de un crimen, éste le dice que es necesario buscar ayuda legal y lo lleva a casa de un abogado reconocido, el cual es interpretado por el mismo Orson Welles. Mientras el tío habla con el abogado, Josef. K. es seducido por la enfermera del último. Entran en una gran habitación y se recuestan en un piso repleto de papeles que parecen aludir a los expedientes de los cuantiosos casos atendidos por el abogado. Sumergido en ese mar de documentos, la figura de Josef K. funciona como una metáfora del individuo procesado cuya subjetividad se diluye y extingue en el fondo de un sistema saturado de casos crípticos e imposibles de resolver.

La construcción del sistema judicial como figura de poder recurre también al ángulo de la cámara. En varias secuencias la cámara encuadra a los agentes de policía desde un ángulo superior en picado y una clara posición de poder respecto a un Josef visualmente disminuido.

La puesta en escena es magnífica, recreando unos ambientes tan opresivos y surrealistas como narra el propio argumento de la novela de Josef. K.

Las imágenes van acompañadas de una música que lleva muy bien el ritmo de la película, con golpes rápidos de jazz en los momentos de más agobio, para acentuar así el desconcierto que vive el personaje y, a su vez, el espectador, así como el leitmotiv sonoro, el cual le da una emotividad y sensibilidad a otras escenas de mayor lucimiento visual y estilístico. Quizá

los diálogos, algo cargantes, ralentizan algo el ritmo de la película. Parece sencillamente genial, bordando un papel sin duda hecho a su medida, y trasladando al espectador esa sensación de opresión y desconcierto que experimenta su personaje en Josef K.

Destacar también algunas escenas sobresalientes, como aquella en la que Josef K, rozando ya la locura y perseguido por una jauría de niños, va a visitar al pintor oficial de los jueces para pedirle ayuda. El ritmo es trepidante, los primeros planos de los ojos observando a través de los huecos de la habitación creando así un clima asfixiante y la persecución posterior con la música de jazz golpeando cada paso de la película, la abrumadora música de Albinoni eleva la historia, permite ser espectadores de la acción juzgándola objetivamente desde una posición superior, y es que nosotros somos los únicos jueces de este entramado de relaciones y fragmentos que expresan una sola idea: la justicia no siempre es justa porque la aplican hombres poderosos convencidos de saber cómo juzgar a sus semejantes, es más, enfatiza que, al igual que en las relaciones humanas, también la justicia es a veces invisible, abstracta e ilógica.

Es esta melodía la que se manifiesta como significante de un significado, cada vez que percibimos su presencia nos acordamos de la puerta infranqueable por el buen cliente, nos acordamos del guardián que no permite pasar al hombre, y así, obtenemos su verdad, la desesperación de un hombre que necesita acceder a la cumbre del poder y el drama de su derrota.

Orson Welles puso un especial interés por los decorados, en la escena en la que la lisiada porta el baúl de la Srta. Burstner, se ve un fondo sin vida, triste, los edificios cuadrados son de un color uniforme y todas las ventanas y puertas están perfectamente alineadas, como si quisieran expresar el orden del sistema, podríamos hallarnos ante los decorados de un filme bélico, todos

los edificios y calles son viejas, las paredes se caen y a medida que K. abre más puertas la realidad se presenta más cruda.

El autor plasma la naturaleza de los personajes a través de los picados y contrapicados que reflejan la locura surrealista de la trama. Su personaje, el abogado Hassler, aparece retratado como un hombre seguro, firme, codicioso y despiadado, la cámara lo enfoca desde abajo para acentuar su carácter, esto contrasta con la información que el cliente del abogado aporta a K. acerca de la verdadera posición de Hassler y el aspecto demacrado de las habitaciones de su casa, además, el detalle de utilizar velas en vez de luz eléctrica refleja las condiciones del magistrado, hace que la fastuosa vivienda parezca más tenebrosa. Por otro lado, los policías también son retratados desde abajo para acentuar su duro y frío aspecto. La cámara tiene un movimiento dominante en la película, que tiene la función de describir ciertos espacios. Con frecuencia la cámara se acerca bastante a Josef K., lo cual constriñe el espacio y deja al espectador poco aire para respirar dentro de la atmósfera cerrada y oscura, aquí aparece el concepto de la conciencia de la cámara, el cual es definido como punto de vista, la conciencia de la cámara se deja abrumar por la figura agrandada de Josef K., con la cual se busca acentuar, a su vez, una sensación de agobio en el espectador frente a la situación angustiante del portal.

Welles emplea de forma extraordinaria ambos ángulos para mostrar el triple carácter de Josef. En ocasiones, cuando se siente superado por las circunstancias, Welles utiliza picados, se presenta como un hombre débil, abatido, indefenso y desesperado, transmite su confusión y delirio de forma que el espectador se siente consternado con el asunto.

En otras, se presenta a un hombre decidido a acabar con la farsa que encierra el tribunal, un hombre que intentará defender como él mismo dice "un principio" y al que no le importarán las posibles consecuencias de la amenaza

(como anuncia el inspector en la terraza de la pensión) que representa ante el sistema.

Orson Welles muestra perfectamente el carácter de las puertas, a través del sonido de la puerta al cerrarse y con ayuda de la música, refleja todo lo que la acción (cerrar o abrir) implica. Josef recorre toda una serie de laberintos, pasadizos, pasillos que conducen inexorablemente a una puerta tras otra.

En el segundo plano del filme empieza con esa puerta blanca y fría que la Srta. Burstner le cierra y que no se atreve a volver a cruzar.

Desde este punto de vista, K. es retratado como un cobarde incapaz de flanquear los obstáculos que se interponen en su camino. En la escena en la que Hassler le dice "llevar cadenas es a veces más seguro que ser libre" y él, furioso, rompe la puerta al salir, sentencia su final puesto que ha decidido no esperar a que el guardián le permita la entrada; además, cuando Perkins está en la sala del tribunal junto a la esposa del ujier, no osa leer los libros para comprender los pasos a seguir en su asunto o cómo defenderse, se limita a decir que le está vetado saber de leyes; cuando Leni le ofrece la llave de la casa del abogado, con la que podría entrar y revisar documentos para averiguar qué rumbo tiene su proceso, la rechaza. Es su vanidad lo que le impide aceptar la ayuda de los demás.

La ineficacia del sistema se muestra en el proceso, cuando K. recorre las oficinas se ve claramente la inutilidad de la burocracia, cientos de trabajadores fabricando, personas que realizan una función pero que no saben más allá de ello. Welles refleja este absurdo gracias a la profundidad de campo, que le permite encuadrar todo el espacio y al ángulo picado, que refuerza la sensación de que esos trabajadores son sólo hormigas de una inmensa cadena que no tienen importancia.

El caso se muestra con toda su crudeza en la escena en la que Perkins visita al pintor, los gritos de las niñas eufóricas corriendo por las escaleras agobian tanto al personaje como al espectador, comprendemos que K. se maree, el reducido espacio rodeado de maderas maltrechas en el que quedan huecos por los que las niñas acosan al protagonista con su mirada. Welles confiere esta importancia a los ojos para reflejar que K. está siendo observado en todo momento, esa mirada

penetrante de las niñas, los policías, los oficinistas e, incluso, de la señora Grubach (al comunicarle que ella piensa que le han detenido por algo abstracto).

El final de *The Trial* es, sin duda alguna, absurdo, como toda la película. Cuando los policías detienen a K. y se lo llevan a un descampado, pasan por delante de la escultura en honor a la justicia, recordemos la escena en la que Josef atraviesa ese mismo descampado para ir a su interrogatorio, el campo está lleno de personas con un número colgado de su cuello, sucias y demacradas (nos recuerda a un campo de concentración), K. no mira a esas personas ni muestra compasión. Esta vez el campo está vacío, los policías le tiran al foso, le acuestan y se disponen a cortarles el cuello (la justicia no tiene rostro).

El director refleja lo humano de los policías al no poder cortarles el cuello, se pasan el cuchillo sin decidir quién aplicará ese elemento abstracto e intangible. Al final, cuando K. se ríe se muestra el verdadero drama del protagonista, sentirse culpable sin saber por qué.

Así, en la novela de K. todo esto aparece en la narración, donde predominan las frases cortas y el lenguaje es absolutamente objetivo y lejano a los sentimientos de K., aunque en muchas ocasiones se muestre qué piensa el protagonista y cómo va a actuar en el siguiente instante.

CONCLUSIÓN

Teoría literaria clásica de la imagen poética se considera la base fundamental para estudios actuales que se realizan en el ámbito de literatura comparada que comienza su estudio sobre el arte, y las relaciones interartística se encuentran en los estudios estéticos y desde aquí se crea el concepto intermedialidad o intertextualidad que estudia los vínculos entre el arte verbal (la letra) y el arte visual (pintura y cine). En cuanto a la película de Orson Welles generalmente el autor no ha sido fiel a los detalles de la novela de Kafka, el diálogo visual sustituye a las palabras imposibles y la

imagen ha llegado donde no llega la escritura. La adaptación aporta una nueva dimensión a la novela y este texto fílmico. Por eso a veces existen diversos casos en los que los recursos expresivos, la imagen y la palabra, se aproximan hasta el punto de posibilitar el establecimiento de equivalencia entre determinados detalles de sus obras, donde el empleo de una retórica similar conlleva, a su vez, los adaptados y lo escrito: límites y conexiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bleicher, Joan Kristin. (2008):“Die Intermedialität des postmodernen Films”. In: *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, Verlag Dr. W. Hopf. Lit, Hamburg.
- Bolter, J. D.; Grusin, R. (2001). *Remediation: Understanding New Media*, 4. Auflage. The MIT Press, Cambridge.
- Brea, José Luis (2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de Globalización*, Akal. Recuperado de <http://es.slideshare.net/mateo1987/mitchell-no-existen-medios-visuales> Mitchell.
- Kafka, Franz (2007): *El proceso*, trad. Emilio J. González García, Ediciones Akal Madrid.
- Gilman, E.B, Kibédi Varga, Á, y otros (2000): *Literatura y pintura*, trad. Antonio Monegal, Arco\ Libros, S.L., Madrid.
- Monegal, A. (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Editorial Tecnos, Madrid.
- Moliner, María (2012): *Diccionario de uso español*, Editorial Gredos, Madrid.
- Müller. J. E. (2008): *Intermedialität und Medienhistoriographie*, Paech, J. (Ed); Schröter.
- Orson Welles, Franz (1962): *película El proceso*. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=uw4vj8IJq3cs>.

- Pavis, Patrice (2011): *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*, Trad. Enrique Folch González, editorial de Espasa Libros.
- Rajewsky, Irina. O. (2001): *Intermedialität. Tübingen und Basel*, A. Francke Verlag.
- Rajewsky, I. (2008). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 1(6). Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/.pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.

**A comparison between the Visual art and the literature,
Orson Welles Quotation of the process film from Kafka novel
as a model**

ABSTRACT:

This study shows a comparative relation between art and literature, particularly between the visual arts (drawing and Cinema) and the literature, this study can be classified within the current studies of the comparative literature. Paying attention on this topic comes from the problematic relation between these arts which have a long imitation extend from the classical theory of the Aristotle poetical art until the appearance of The avant-garde Artistic and literary movement at the twentieth century, this relation which is between the colors, the drawings, and the words sounds, the icons painters they were called icons writers because they are writers more than being painters, in reality the icon was a written text written in the picture, the word was commenting and narrating while the picture is presenting and they are both compose the basic base in reading and interpreting any activity or any artistic work. In this study, we tried to reconsider the classical theory of the poetical art which is considered as the basic base of the relation development between the image and the word in the present time and knowing the place that the artistic art in the comparative literature and doing a simple practice of the comparative literature, applied on the practical Germany novel of the playwright (Kafka) and the film's Quotation of the American playwright (Orson Welles) to extract the difference between what is written and what is visual.

مقارنه بين الفن البصري والادب اقتباس أورسون ويلز لفلم العمليه من روايه كافكا نموذج

الباحث: م.د. انتظار علي جبر

المستخلص:

تظهر هذه الدراسة علاقة مقارنة بين الأدب والفن، تحديداً العلاقة بين الفنون البصرية (الرسم والسينما) والأدب هذه الدراسة يمكن تصنيفها ضمن الدراسات الحالية للأدب المقارن والاهتمام بهذا الموضوع يأتي من إشكالية العلاقة بين هذين الفنين التي لديهما تقليد طويل يمتد من النظرية الكلاسيكية للفن الشعري لأرسطو حتى ظهور حركة الطليعية الفنية الأدبية في القرن العشرين. هذه العلاقة التي تكون بين الألوان الرسومات واصوات الكلمات رسامون الأيقونات كانوا يسموهم كتاب الأيقونه لأنهم كتاب أكثر من رسامون و في الحقيقه الأيقونه كانت نص مكتوب في الصورة وكانت الكلمه تعلق وتحكي بينما الصورة هي التي تقدم وللذان يشكلان معا القاعدة الرئيسييه في قراءة وتفسير اي نشاط او عمل فني. في هذه الدراسه حاولنا اعاده النظر في النظرية الكلاسيكية لفن الشعري التي تعتبر القاعده الاساسيه لتطور علاقته بين الصورة والكلمه في الوقت الحالي ومعرفة المكان الذي تحتله العلاقات الفنية في الادب المقارن واجراء تمرين بسيط للأدب المقارن مطبق على الروايه الالمانيه العمليه للكاتب (كافكا) واقتباس الفلم للمخرج الامريكي (أورسون ويلز) لاستخراج الفرق فيما هو مكتوب ومرئي . ان النظرية الكلاسيكية لصورة الشعريه تعتبر القاعدة الأساسية لدراسات الحاليه التي تنجز في مجال الأدب المقارن التي بدأت بدراسه الفن والأدب ضمن اطار العلاقات الفنية لعلم الجمال ومن هنا نشأ مصطلح أنترميديايداد أو أنترتكتسوايداد الذي يدرس الروابط بين الفن الفعلي (الحرف) والفن البصري (السينما والمسرح). أورسون ويلز لم يكن أميناً في النقل الكامل لتفاصيل رواية كافكا حيث ان الحوار المرئي حل محل الكلمات، والصورة التعبيرية استطاعت ان تعبر بشكل أفضل من الكتابه. الاقتباس منح الروايه والنص الفلمي بعداً جديداً . ولهذا أحياناً توجد حالات مختلفه والتي فيها المصادر التعبيرييه (الصورة والكلمه) تتقارب الى نقطة تمكن من إقامة معادله بين تفاصيل معينه. كلمات رئيسيه: النظرية الكلاسيكية، الادب المقارن، الفن المرئي، الروايه المكتوبه ، الرسم .

Curriculum vitae del autor

Intidhar Ali Gaber, Máster en Lengua y Literatura por la universidad de Bagdad y Doctora por la Universidad de Granada en Teoría de la Literatura y del Arte y en Literatura comparada, es profesora en el Departamento de Lengua Española de la Facultad de Lenguas de Bagdad. Autora de los artículos *El bilingüismo como fenómeno mundial* (Revista de la Facultad de Lenguas, Bagdad), el teatro popular del duelo (Revista Tonos Digital, Murcia), , publica su primer libro, *La Pasión de Jesucristo y el drama islámico Ta'ziya* en el que compara tradiciones cristianas e islámicas.

Email: eperaali@yahoo.com