



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**LA IRONÍA COMO CONSTELACIÓN EN *EL PROCESO* Y *EL CASTILLO* DE
FRANZ KAFKA Y EN LAS TRANSPOSICIONES CINEMATOGRAFICAS DE
ORSON WELLES Y MICHAEL HANEKE**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO
DE DOCTOR EN LETRAS
PRESENTA
OMAR ALCÁNTARA ISLAS

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

COMITÉ TUTOR:
DRA. MÓNICA STEENBOCK SCHMIDT
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
DR. DIEGO SHEINBAUM LERNER
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

SINODALES:
DRA. CHRISTINE HÜTTINGER
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UAM
DR. EUGENIO SANTANGELO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA
CD. MX.
DICIEMBRE DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA ESCRITURA DE ESTA TESIS NO HUBIERA SIDO
POSIBLE SIN LA BECA OTORGADA POR EL CONSEJO
NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA DURANTE EL
PERÍODO 2015-2019

A mi madre

A la memoria de mi padre y de mi hermano

Agradecimientos

En primer lugar, a la Doctora Ute Seydel, por su apoyo, orientación y guía; su presencia es invaluable a lo largo de mi vida académica universitaria.

A mi comité tutor y a mis sinodales, por su tiempo, su paciencia y su crítica puntual y amable que, en todo momento, enriqueció mi perspectiva y mi trabajo.

A la Doctora Noemí Novell y a la Doctora Kundalini Muñoz, quienes me acompañaron en la primera etapa de este proceso doctoral.

A mi familia, por sus abrazos y su compañía.

A Pablo, Pancho y José, por las pláticas amenas al final de la jornada.

Last but not least, a María Luisa Negrete, por ser entrañable amiga.

Contenido

Introducción	6
1. Topografía de la ironía en <i>El proceso</i> y <i>El Castillo</i> de Franz Kafka	16
1.1. Primera definición del concepto de ironía y estado de la cuestión	22
1.2. Primer acercamiento a la ironía dramática en <i>El proceso</i> y <i>El castillo</i>	34
1.3. Ironía verbal y situacional en <i>El proceso</i> y <i>El castillo</i>	39
1.4. Los nombres propios y la ironía.....	47
1.5. Otros aspectos de la ironía situacional en las novelas	54
1.6. Otras ironías.....	57
2. La ironía dramática en <i>El proceso</i> y <i>El castillo</i>.....	63
2.1. Ironía romántica.....	71
2.2. Conocimiento y ceguera.....	78
2.3. La ironía dramática y su sustrato mítico	85
2.4. Tragedia, comedia y <i>slapstick</i>	95
2.4.1. Risas míticas	104
2.5. Una poética de los límites	109
3. La ironía cinematográfica	115
3.1. Kafka y el cine	117
3.2. Cine y literatura.....	121
3.3. Ironía verbal en el cine.....	125
3.3.1. Lo escrito y lo mirado.....	133
3.3.2. Ironía dialógica	140
3.4. Ironía audiovisual	147
3.4.1. Punto de vista y tono	147
3.4.2. Voz y sonido.....	152
3.5. Ironía dramática en el cine.....	157
4. Ironía dramática en <i>El proceso</i> de Orson Welles	164
4.1. Los elementos visuales como contrapuntos de ironía dramática	166
4.1.1. Josef K., Leni y Bloch: un triángulo amoroso e irónico	174
4.1.2. La mirada femenina y la ironía	185
4.2. La música: “punto de vista” y tono irónico	190
4.3. La ceguera de la justicia.....	193
4.3.1. El abogado Hastler y los jueces	196
4.4. “Ante la ley”: el prólogo como elemento primordial de ironía dramática en <i>El proceso</i> de Orson Welles	202
4.5. De la ambigüedad del <i>pharmakos</i> a la Guerra Fría	210
5. La ironía dramática en <i>El castillo</i> de Michael Haneke	215
5.1. La imagen dentro de la imagen.....	220
5.2. Las cortinas negras como abismos del significado.....	224
5.3. El narrador irónico	229
5.3.1. Ironía audiovisual y dramática	232
5.4. El uso de la cámara y la puesta en escena en la ironía dramática	237
5.5. Un castillo que no se muestra.....	245
5.6. Los ayudantes	249
5.7. Regreso al rito del <i>pharmakos</i>	254

Conclusiones	257
Bibliografía	261
Filmografía	274
Recursos electrónicos	276

Resumen

Esta tesis parte de la hipótesis de que las diversas manifestaciones de la ironía (verbal, situacional, romántica y dramática) constituyen, tanto en *El proceso* y *El castillo* de Franz Kafka como en sus transposiciones fílmicas realizadas por Orson Welles y Michael Haneke, una constelación, en la cual cada una de las formas irónicas, inevitablemente, se relaciona con las otras. Dada esta compleja interrelación de las representaciones de la ironía, su efecto rebasa el que tiene cada una de las mismas cuando existe aisladamente. Este trabajo, a su vez, pondera el concepto de ironía dramática sobre las otras tres mencionadas, porque halla en ésta la posibilidad de explicar la ambigüedad de la ironía desde su origen mitológico, al tiempo que permite vincular la ironía literaria y la cinematográfica mediante temas como la ceguera del personaje y el conocimiento.

Abstract

This thesis is based on the hypothesis that the various manifestations of irony (verbal, situational, romantic and dramatic) form, in *The Trial* and *The Castle* of Franz Kafka and in his film transpositions carried out by Orson Welles and Michael Haneke, a constellation, in that each of the ironic forms, inevitably, is related to the others. Given this complex interrelation of the representations of irony, its effect surpasses that of each one of them when it exists in isolation. This work, simultaneously, ponders the concept of dramatic irony on the other three mentioned, because it finds in the latter the possibility of explaining the ambiguity of irony from its mythological origin, while allowing to link the literary irony and the cinematographic through topics such as blindness in the figure and knowledge.

Introducción

La ironía se suele entender, coloquialmente, en su aspecto verbal o antifrástico, como un tropo literario que dice mediante palabras lo contrario de lo que en realidad pretende expresar; y para que sea comprendida, es necesario un contexto compartido entre emisor y receptor. Debe haber una intención irónica de parte del primero, y el segundo debe tener la capacidad de reconocer ese propósito. Sin embargo, la ironía verbal siempre ofrece la posibilidad del malentendido, debido a que es posible interpretar -cuando no hay signos claros de que se está empleando el recurso- una oración declarativa como una oración irónica, o viceversa.

Si esta situación es factible en el lenguaje oral, en el lenguaje escrito la problemática es mayor, ya que correspondería al intérprete la decisión sobre el carácter irónico de una frase, para la cual, muchas veces, falta el conocimiento de la intencionalidad con la que se emitió la sentencia. Aun enunciada esta dificultad, se ha venido imponiendo en los últimos años la idea de que el estudio de esta forma del discurso, en definitiva, pasa por el examen de la intencionalidad del texto literario (Hutcheon 1992) o cinematográfico (McDowell 2016); es decir, junto a la inmediata referencia al entorno en el que se emite la ironía verbal, estamos ante un fenómeno pragmático que requiere de aspectos extralingüísticos para su comprensión (Mier Logato 2017).

Junto a la ironía “verbal” existen otras representaciones de la ironía presentes en la obra literaria; tales son la socrática, la romántica, la del destino, la dramática y la situacional. Las dos primeras se destacan por su trasfondo filosófico, en razón de que Sócrates empleaba este recurso para demostrar su ignorancia frente a quienes, en apariencia, detentaban el saber de un concepto o una disciplina; lo cual no dejó de traerle problemas al personaje dentro de la sociedad ateniense, a causa de que muchos veían en esta actitud sólo “fingimiento” -lo cierto

es que “fingir”, “disimular” y “preguntar” están en la raíz etimológica de la palabra ironía,¹ pero de ahí surge la figura del ironista como alguien que “disimula su saber o simula ignorancia cuando discute con otro” (García Gual 2014: 257).

La ironía romántica -cuyo teórico prominente fue Friedrich Schlegel-, en cambio, sugiere que hay que dar cuenta de las limitaciones humanas en la propia obra; de otro modo, reconocer que toda expresión artística, debido a la finitud del artista, puede ser fluctuante o relativizada dentro de un contexto más amplio o desde el punto de vista de lo “infinito” (Safransky 2009: 59). Si se piensa en estas dos formas de la ironía, el concepto ya está impregnado con la idea de la paradoja, o del ir y venir entre dos sentidos, sea el del que finge que no sabe, pero a la vez sabe que no sabe; sea el del artista que pretende expresar la complejidad del mundo, pero, al expresarlo, ya está reduciendo la complejidad, quedando sólo la oportunidad en el mismo de dejar constancia de esta situación.

Las otras tres convenciones de ironía antes citadas: situacional, dramática y del destino, tampoco carecen del mismo concepto de paradoja ni de la oportunidad de considerarlas filosóficamente; aunque cabe aclarar que pueden ser juzgadas como variantes de una misma ironía, la llamada “dramática”; pues esta última sería un mecanismo presente en obras literarias o cinematográficas. Mediante ese dispositivo, uno o varios personajes están experimentando una situación en un espacio determinado, sin saber que dentro de la obra hay una trama más amplia que los rebasa y provoca que todos sus esfuerzos por conseguir un objetivo, sea cual sea, resulten infructuosos.

A las ironías precedentes habrá que añadir, cuando se estudien las relaciones entre literatura y cinematografía, la ironía “audiovisual”, la cual reúne distintas formas en las que una

¹ La palabra proviene del griego *eironeia* y significa “disimulo” o “interrogación fingiendo ignorancia” (Corominas 1973).

película expresa ironía, ya sea mediante su tradición, su música o sus diálogos -entre otros elementos-, en relación con sus imágenes. Esta última ironía conlleva, con las enlistadas antes, la incongruencia entre sus entidades, aunque en este caso tal fenómeno se da entre lo que se ve y se escucha; a expensas de que hay otras maneras en las que el cine expresa ironía, tal como con la ironía dramática, a la cual se dedica la mayor parte del análisis en los capítulos relacionados con las películas del *corpus*.

El hecho de que en esta tesis se subraye el concepto “ironía dramática” tiene su razón de ser en el entendido de que su origen estaba ligado a una experiencia mítica que aún se puede rastrear tanto en las novelas *El proceso* y *El castillo*, y que en gran medida se mantiene en las adaptaciones cinematográficas que se analizan en este estudio. El caso emblemático de esta ironía es *Edipo Rey*, cuyo protagonista, Edipo -que significa “pie hinchado” y ofrece un contraste irónico, por ejemplo, con el héroe Aquiles, conocido como “el de pies ligeros”-, es el mismo que, paradójicamente, resuelve el enigma de la Esfinge, pero después es vencido por su brutal destino (Moreno 2017: 107-108). Junto a este origen en la mitología, se busca destacar el carácter epistemológico, o de búsqueda de conocimiento, de toda forma de ironía como uno de los puntos de unión implicado en esta constelación de sentidos y significados.

Opté por el título “La ironía como constelación”, ya que en los textos literarios y cinematográficos estudiados, una ironía verbal puede dar lugar a la interpretación del efecto de una sola frase en la manera en la que se concibe la ironía situacional; pero, a su vez, esta última ironía, está integrada en el espectro de los diferentes tipos de efectos en la ironía dramática, la cual, según se mostrará por medio del análisis, al menos en las novelas de Kafka, se intersecta con los efectos de la ironía romántica. Dicho de otro modo, hay una interrelación de fuerzas en los textos cuando emplean la ironía, lo cual da lugar a una constelación irónica que aumenta la complejidad de la obra, al tiempo que refuerza su

ambigüedad. Por otra parte, aunque la forma socrática no ocupe, por razones de delimitación, un espacio más amplio en el presente estudio, eso no significa que no sea un aspecto de la misma constelación, en la medida en la que se ha destacado el elemento paradójico de la ironía.

Parece casi natural que el maestro por antonomasia de la paradoja en la literatura moderna, Franz Kafka, sea abordado desde el tema de la ironía. De hecho, reiteradamente, se han analizado las formas de la ironía en diferentes obras suyas, de lo que se dará cuenta en el primer capítulo. En este momento sólo se comparten algunos de los aspectos que estarían muy cercanos a la ironía, ya que en un texto contemporáneo *-Kafka und die Folgen (2017)-* Dieter Lamping defiende, a partir de algunos conceptos del crítico suizo Walter Muschg, la posibilidad de la lectura irónica de Kafka con vistas a que no se pierda su particular humor:

“Spielfreude”, “heitere Anmut” und “versteckte Ironie” hat Walter Muschg als “Merkmale” der Prosa Kafkas beschrieben [...], die sie neben ihrem Ernst kennzeichnen. Durch sie schwebt über seinen Büchern “eine feinste rätselhafte Heiterkeit” [...]. Nicht jeder Leser Kafkas hat das bemerkt. Es gehört nicht nur zur Eigenart der Ironie, dass sie ihrer Zweideutigkeit wegen oft gar nicht erkannt wird. Auch ‘feinste Heiterkeit’ erschließt sich nicht jedem, besonders in Texten, die bei der ersten Lektüre zumeist einen ganz anderen, sehr viel ernsteren, mitunter sogar düsteren Eindruck erwecken. Gleichwohl gehört die komische Darstellung in Kafkas Erzählungen nicht nur zu seinen Strategien der Distanzierung – wie es etwa für die Ironie gilt [...]. Humor und Witz, die Freude an Späßen und das Vergnügen am Lachen gehören auch bei Kafka zu einer souveränen Haltung gegenüber der Welt. (2017: 45)²

A esta parte velada, pero al fin cómica, de Kafka, apunta otro de los aspectos de la ironía entendida como constelación; Domenella argumenta que la burla implícita en esta figura

² “Walter Muschg ha descrito la ‘alegría lúdica’, la ‘gracia alegre’ y la ‘ironía oculta’ como ‘características’ de la prosa de Kafka [...], que la caracterizan junto con su seriedad. A través de éstas se cierne sobre sus libros ‘un misterio muy peculiar’ [...]. No todos los lectores de Kafka se dieron cuenta de eso. No es sólo una peculiaridad de la ironía que a menudo no se reconozca debido a su ambigüedad. Incluso, ‘la mejor alegría’ no se revela a nadie, especialmente en textos que por lo general dan una impresión muy diferente, mucho más seria, a veces incluso sombría en la primera lectura. No obstante, la representación cómica en la narrativa de Kafka no es sólo una de sus estrategias para distanciarse [...]. El humor y el ingenio, el disfrute de las bromas y el placer de la risa también forman parte de la actitud soberana de Kafka hacia el mundo” (traducción propia).

retórica permite relacionarla “con manifestaciones del campo cómico: humor, sátira, parodia, chiste o caricatura [pero] en cada obra deberá encontrarse su presencia y *ethos* específico” (1992: 116). Este *ethos* particular, cómico, es el que se ha buscado también resaltar al relacionar las novelas de Kafka con la ironía dramática para hallar un equilibrio con otras formas de lectura de Kafka que tienden a resaltar lo trágico en su obra. Pero en las novelas *El proceso* y *El castillo* estamos constantemente ante personajes sobre los cuales no es fácil decidir sobre si su carácter y las situaciones que viven son cómicas o trágicas, ya que la ironía en estas narraciones nos hace vacilar entre la sonrisa estoica ante los imponderables del destino y la risa que puede provocar una situación que roza lo absurdo.

Si se reconoce esta ambigüedad, no sólo racional, sino incluso emocional en la ironía, esto lleva a pensar que el arte de Kafka se resiste a la interpretación o al significado -a la vez que multiplica estos mismos-, porque su obra, impregnada de ironía, no sólo toca con fuerza las fibras intelectuales, sino del mismo modo las corporales; acaso por esa misma encrucijada en la que se halla el héroe de la ironía dramática trasladada a la literatura de Kafka, donde el hombre común, de repente, se enfrenta a situaciones que en su origen mitológico contiene esta fluctuación de sentidos cómicos y trágicos, pues así lo concibe Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* (2000), al enunciar la existencia de un *pharmakos* (o “chivo expiatorio”) en la ironía dramática como elemento de un ritual mítico; un nombre que en su misma etimología contiene su equívoco, debido a que el término proviene de la palabra griega *pharmakon* -de donde se deriva nuestra *farmacia*-, la cual significa al mismo tiempo “remedio” y “veneno”.

Por lo antes expresado, una de las preguntas a la que intenta responder esta tesis es la siguiente: ¿Si la ironía dramática está presente en las novelas de Kafka y la misma es un recurso del cual hace uso la cinematografía, cómo interpreta el cine con sus propios medios

este aspecto de las novelas? Parto de la hipótesis de que la ironía dramática presente en las novelas *El proceso* y *El castillo* sólo ha sido adaptada, en las películas que forman el *corpus* de este trabajo, en su vertiente trágica y no se destacan los aspectos cómicos de la misma, pese a que estos aspectos están presentes en las novelas. Según mi propuesta, el aspecto cómico no se traslada a la obra cinematográfica porque los directores están haciendo en sus respectivas películas una lectura trágica o pesimista de su propia época y, por lo tanto, están despojando a la ironía dramática de su elusivo origen mitológico.

En esta investigación se lee *El proceso* de Franz Kafka como un caso de ironía dramática que aun teniendo elementos cómicos se inclina hacia la tragedia, y *El castillo* del mismo autor como un relato en el que está presente la ironía dramática, pero con características que privilegian la comedia sobre la tragedia. Las novelas desconciertan al lector, pero en esta interpretación eso ocurre porque las obras utilizan el recurso de la ironía dramática -cubierta con otros tipos de ironía-, lo cual provoca que sus personajes estén constantemente incursionando en los espacios de lo cómico y lo trágico sin inclinarse del todo por alguno de estos dos elementos; de aquí que en la presente tesis se prefiera el uso de “ironía dramática” en lugar de “ironía trágica”, ya que la primera no sólo es un recurso de la tragedia, sino que también puede serlo de la comedia.

El análisis del recurso de la “ironía” se elige, además, porque la reflexión sobre la ironía sólo muy recientemente ha ocupado a los teóricos de la cinematografía; en el mismo talante, los estudios que se han hecho sobre las adaptaciones al cine de las novelas de Kafka no analizan la importancia de las diversas formas de la ironía presentes en ellas y que en esta tesis, empero, se consideran fundamentales tanto para la configuración de las novelas como para la de los filmes homónimos de Orson Welles y Michael Haneke.

En consecuencia a lo anterior, el objetivo principal de esta tesis es revalorar el recurso de la ironía en las novelas *El proceso* y *El castillo* para destacar la pluralidad de sentidos e interpretaciones que permite la misma con la finalidad de estudiar, desde esta forma específica, la adaptación de estas novelas al cine. Sostengo que el estudio de este tema en las novelas y las películas del *corpus* permitirá, en primer lugar, destacar algunos elementos particulares de la obra de Kafka, por ejemplo, los cómicos, que no se han trasladado a los filmes; y en segundo lugar, analizar las obras elegidas desde la ironía dramática permitirá explicar, mediante fundamentos mitológicos, que la ironía es esencialmente ambigua y fluctuante, en razón de que tales características están en su seno mismo; pero cada intérprete de Kafka, en este caso los directores de cine, elegirá sólo algunos aspectos de esa constelación.

Para cumplir con los propósitos mencionados, en el primer capítulo se abordan los aspectos relacionados con la ironía verbal y situacional después de realizar un primer y breve acercamiento a la ironía dramática. Se hace un repaso del término “ironía” a partir de diversos estudios que abordan lo irónico en los textos de Franz Kafka; y se explica, con base en el análisis de fragmentos textuales, que dentro de una constelación compleja se articulan las diversas formas de la ironía. La pregunta a la que se busca responder en ese capítulo es la siguiente: ¿qué tipos de ironía hallamos en las novelas *El proceso* y *El castillo*? Si bien, encontramos elementos de ironía verbal, serían sobre todo los aspectos relacionados con otras representaciones de ironía, tal como la dramática, los que pueden permitir una exégesis del sentido de las obras que tome en cuenta su complejidad, así como poner las bases para una interpretación de la adaptación de las mismas al cine.

En el segundo capítulo me propongo poner en relieve mi interpretación de la ironía dramática como algo propio de las novelas; para destacar este aspecto me remito a la ironía

romántica como otro elemento que también desestabiliza con fuerza el significado en estas narraciones. Lo que se intentó responder en esta sección de la investigación fue a la pregunta sobre el fundamento de la ironía dramática bajo la hipótesis de que su origen mítico afecta la interpretación y la configuración de los personajes en las novelas.

En esta tesis, por otra parte, se une la necesidad de explorar la ironía en la obra de Kafka con el interés por incursionar en un tipo de exégesis de la obra kafkiana que se transmite mediante otra expresión artística que, si bien surge de textos literarios, constituye por sí misma un fenómeno distinto en cuanto a su forma de expresión y de estudio; me refiero al arte cinematográfico; particularmente a la adaptación cinematográfica de las dos novelas antes mencionadas. Por consiguiente, el tercer capítulo de la tesis es el que aborda el estudio de la ironía en el arte cinematográfico. Me basaré ante todo en el libro reciente *Irony in Film*, de James McDowell (2016). A partir de los conceptos planteados por este autor analizaré las obras fílmicas de Orson Welles y Michael Haneke, ya que me interesa destacar la manera en que cada uno de estos directores utiliza dicho recurso en su filmografía.

La hipótesis para este apartado, en lo intrínseco relacionada con la hipótesis principal que guía la presente investigación, es que ambos directores utilizan este recurso como un medio para expresar las problemáticas del conocimiento de la realidad y eso determina sus historias, pues en sus trabajos fílmicos en general -lo cual explica también su selección para este estudio- abordan temas estrechamente relacionados con varios aspectos de la ironía dramática que se buscan destacar en esta tesis. Por ejemplo, ambos autores se interesan por las limitantes del conocimiento en las historias de sus protagonistas (*Citizen Kane*, *Observador oculto*), así como las relaciones que establecen los individuos con el poder (*Sed de mal* o *El listón blanco*), lo cual se manifiesta en la búsqueda de nuevas maneras de mirar en el cine

sin obviar el interés de ambos realizadores por buscar historias en la literatura, ya se trate de obras de Shakespeare, Jelinek o Kafka.

En los capítulos cuarto y quinto se realizará un análisis comparativo de las novelas *El proceso* y *El castillo*, y las películas homónimas, para intentar explicar el porqué de las interpretaciones trágicas de los textos literarios de Kafka hechas por los cineastas. Para ello, parto de la siguiente suposición: por la respectiva época en que se adaptaron *El proceso* y *El castillo* al cine, al perderse en gran parte el fundamento mítico de la ironía dramática, todavía presente en las novelas de Kafka y con el cual están configurados sus personajes, provoca que los mismos, en las adaptaciones cinematográficas, no sean ya víctimas tragicómicas de la sociedad, sino que aparecen en las respectivas películas como figuras menos complejas y reducidas a su aspecto trágico; sin embargo, no se despoja a la ironía dramática de la pregunta sobre el conocimiento y sus posibilidades respecto a la situación del personaje.

Otro objetivo de los capítulos cuatro y cinco es destacar que mediante la comparación de secuencias y fragmentos de las obras estudiadas podemos llegar a una comprensión abarcadora del fenómeno de la adaptación de las dos novelas de Kafka, al poner de relieve las principales diferencias y similitudes en la manera en que se expresa la ironía dramática en una obra literaria y cómo se presenta en una obra cinematográfica. Aspiro con lo mismo a profundizar en lo específicamente literario y en las particularidades de la cinematografía en cuanto al uso de la ironía.

Por último, si la ironía dramática tiene en su origen la idea del conocimiento que se expresa con la visión y la ceguera metafórica del protagonista, al igual que ocurre en el teatro trágico griego, donde son los dioses quienes decretan las posibilidades individuales, ¿qué ocurre respecto a este asunto tanto en las novelas como en las películas? Para responder a lo anterior, se atiende en los dos últimos capítulos, sobre todo, a las relaciones de la ironía

dramática con la mirada, fílmica y metafórica, de la cámara de cine. Basta pensar en los ayudantes de K. en *El castillo*, los cuales siguen al protagonista incluso al espacio donde mantiene relaciones sexuales con Frieda o en la irrupción de los guardianes en la habitación de Josef K., imágenes que se trasladan al ámbito cinematográfico en las adaptaciones abordadas. En estos capítulos finales interesa sobre todo el aspecto de la ironía dramática más cercano a la situación del *pharmakos* que padece una persecución con la mirada y cómo se traslada este tema a los terrenos cinematográficos. Las interrogantes a las que se trata de responder en esta parte son las siguientes: ¿Quién mira en la película y en las novelas y por qué o para qué mira de esa manera? La ironía dramática es también una experiencia sobre los límites etimológicos de la mirada en relación con el *pharmakos*.

1. Topografía de la ironía en *El proceso* y *El Castillo* de Franz Kafka

“The art of irony is the art of saying something without really saying it”
C. D. Muecke

En un pasaje de la novela *El castillo*, Olga -una de las hermanas de Barnabas, el mensajero de K.- le expresa a este último lo siguiente sobre su hermana Amalia: “No es fácil entenderla bien porque a menudo no se sabe si habla con ironía o en serio; la mayoría de las veces es en serio, pero suena irónico” (Kafka 2004: 227).³ Una de las premisas de este trabajo es que las novelas *El proceso* y *El castillo* ofrecen a sus lectores las mismas dificultades de comprensión que le plantea Amalia a su hermana; es decir, no es fácil entender bien ambas obras literarias, porque no se sabe si lo que se expresa en ellas es totalmente en serio o sólo se trata de un juego irónico, burlón -expresa Linda Hutcheon que “sin el *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir” (1992: 180-181)-, en el que se nos ha colocado tanto a los lectores como a los protagonistas de ambas historias.

A la dificultad de estos relatos se añade otro problema, acaso de la misma magnitud, al calificarlos de irónicos, porque, precisamente, la ironía también vacila a menudo entre la seriedad, y ese otro efecto que en ocasiones suena burlón y otras veces mordaz, crítico, risible o cómico. Fernando de Herrera en sus anotaciones a la poesía de Garcilaso sentencia: “La ironía [...] es tropo con que mostramos, haciendo burla y escarnio con el gesto del cuerpo y con la pronunciación, que queremos y sentimos otra cosa que lo que hablamos” (Cf. Mayoral 1994: 241). Esta figura retórica en nuestros días, aunque sigue armonizando con esta definición clásica, ha ampliado su área de influencia, y en la actualidad llega a entenderse como una característica del arte moderno o contemporáneo; aunque no hallamos llegado a

³ “Es ist nicht leicht sie genau zu verstehn, weil man oft nicht weiß, ob sie ironisch oder ernst spricht, meistens ist es ja ernst, aber es klingt ironisch” (Kafka 1982: 324).

una dilucidación satisfactoria del concepto. Por esto, en las siguientes páginas se busca una definición de ironía para el análisis de las novelas de Kafka antes mencionadas que, a su vez, permita confrontarse con otras formas de la ironía, que se dan en otro medio artístico y expresivo, como lo es el de la cinematografía, ya que uno de los objetivos centrales de esta tesis es el estudio de la transposición de la ironía -la cual se comprende como esencial al fenómeno literario kafkiano-, a las adaptaciones cinematográficas de *El proceso* y *El castillo* realizadas por Orson Welles y Michael Haneke.

No se hace justicia a la obra de Kafka si no se enfatiza más su faceta irónica, entendiendo esto, en un primer momento, junto a algunos de los adjetivos enunciados con anterioridad: cómica, risible, burlona. Para ejemplificar esta falta, un reciente investigador que analiza lo “kafkiano” en el cine, define este concepto de la siguiente manera:

Kafkiano equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, peligrosa, enrevesada, laberíntica, confusa, incomprensible, a la que no se le ve fin, a veces relacionada con la burocracia u otros aparatos sin rostro humano, situación que responde a leyes incomprensibles e inaprensibles, ancestrales, ocultas, inescrutables, acontecimientos que se presentan bajo la forma de la paradoja y el enigma, situación, en fin, posible en el ámbito de lo humano y, por tanto, consustancial al hombre en la que el individuo es absorbido por un mecanismo que lo rebasa, que escapa a su control y que, con toda probabilidad, tendrá un final no deseado. [...] No todas las obras de Franz Kafka son *kafkianas* en el sentido de la categoría estética de lo *kafkiano*.⁴ (cursivas en el original; La Rubia 2013: 84-88)⁵

Por un lado, es innegable que lo kafkiano, tal cual lo entiende el autor, es una categoría estética que contiene los elementos enumerados; sin embargo, como él mismo lo expresa, el concepto va más allá de estos aspectos y, desde este trabajo, se comprende que uno de esos

⁴ El autor realiza una distinción entre lo “kafkiano”, en letras redondas, y que se refiere a todo lo relacionado con Kafka, incluyendo su vida, y lo *kafkiano*, en cursivas, para lo que él llama “categoría estética” dentro de la obra de Kafka.

⁵ Por tratarse de un libro electrónico, se consigna en lugar de la página, la “posición” que ocupa la cita dentro del mismo, véase la referencia completa en la bibliografía.

elementos, insoslayables, es el que corresponde a la ironía, vocablo útil, porque nos puede acercar a otros ámbitos que le son cercanos a la obra de Kafka, sin que la misma esté del todo atravesada por estas categorías, por ejemplo, el campo del humor o de lo cómico, cercanos a la ironía, cercanos a lo kafkiano, pero que no serían lo específico de la obra del escritor checo.

Se habla de una topografía de la ironía en relación con las novelas, porque se intuye en ellas un profundo elemento de incongruencia entre lo que leemos y lo que en realidad quiere decir lo que leemos en cada párrafo de la obra, lo cual es una interpretación que se da a partir de entender que hay en los textos de Kafka, o al menos en las novelas aquí estudiadas, elementos de burla relacionados con los personajes de las mismas; tales naturalezas se irán explicando paulatinamente, pues no se puede eludir que en las novelas hay risas y acciones que poseen un sentido desconocido, pero que pueden interpretarse como parte de este fondo irónico burlón al que me refiero.

Las novelas de Kafka son irónicas, a un punto en el que se apartan de su propia tradición literaria, mediante un efecto de distanciamiento, que también estaría presente en el fenómeno irónico, conforme se entenderá en este capítulo. Por ejemplo, que los héroes o personajes de Kafka, a quienes les ocurren sucesos extraordinarios, no sean muy diferentes del hombre común; aunque tengan su origen en la ironía dramática -y así se propone más adelante-, expone un alejamiento con los personajes de la tragedia clásica, ya que en *El proceso* y *El castillo* se está ironizando, en especial, con esta misma ironía dramática. Por lo demás, si se sostiene que la ironía dramática se manifiesta en las novelas, es porque, entre otras cosas, no se abandona por completo un sustrato mítico que estaría en el fondo de este tipo de ironía, junto con otros aspectos de los cuales se hablará gradualmente.

En un principio, el sustrato mítico como tal -del que se da cuenta a fondo en el segundo capítulo de esta investigación-, puede también rastrearse en otros relatos de Kafka, tales como “El silencio de las sirenas” o “El buitre”. En el primero, el narrador llega a sostener que para Ulises -el famoso personaje de *La odisea*-, el silencio de las sirenas es más terrible que su canto; debido a que de ese silencio no es posible escapar y, por eso, en esta reelaboración del mito las sirenas callan, en lugar de cantar, cuando Ulises pasa en su barco junto a ellas; concluyendo el cuento de la siguiente forma: “Odiseo, se dice, era tan astuto, tan zorro, que la diosa del destino no pudo penetrar en su interior; tal vez él, aunque eso no se puede entender con una mentalidad humana, había notado que las sirenas callaban y presentó tanto ante ellas como ante los dioses el arriba descrito proceso imaginario como si se tratase de un escudo” (Kafka 2007: 469 y 470).⁶

Este proceso imaginario, pero en forma de un escudo ante el silencio de los dioses, de igual manera se da en *El proceso* y *El castillo*, mediante la misma astucia que Kafka atribuye a Ulises, el hecho de que callen los dioses no quiere decir que esos dioses míticos y ancestrales no estén presentes, aunque sea de modo velado para burlarse de los vanos esfuerzos humanos por acceder al Olimpo; pero se habla de una topografía de la ironía -si bien, es cierto que podría hablarse también de una aporía *in extenso* que puebla este universo, pero se prefiere el primer término sólo como coordenada de estudio-, y una mitología de la misma, no sólo porque la ausencia de los dioses sea irónica, distanciada y burlona, sino porque esa ausencia a causa de la ironía se transmite explícitamente mediante espacios laberínticos y especulares

⁶ “Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten”. (Recuperado de <https://gutenberg.spiegel.de/buch/erzahlungen-i-9763/24> el 7 de abril de 2019).

en ambas novelas. Y como no se comprende la idea del espacio sin un tiempo preciso, el tiempo narrativo no corresponde ya al tiempo de los hombres, sino al tiempo mítico del relato, aunque todo ocurra en la era moderna.

En “El buitre”, un hombre desamparado tiene que soportar los picoteos incesantes de un ave de este tipo en sus pies. Otro personaje pasa por el lugar y le ofrece ayuda; le promete volver en “media hora” (“eine halbe Stunde”) para eliminar al buitre. El ave, que escucha la conversación, entonces se lanza esta vez hacia la boca del personaje y el cuento concluye: “Mientras caía hacia atrás, sentí, liberado, cómo se ahogaba sin salvación en mis entrañas, inundado en la sangre que se derramaba a torrentes” (Kafka 2007: 507).⁷ Aquí se lee este cuento como un trasunto del personaje mitológico Prometeo, a quien Zeus amarró en una cordillera con un águila que le picoteaba el hígado sin cesar, y si se enfatiza la expresión “media hora”, es porque se interpreta esta frase como una ironía de la edad moderna y su uso del reloj en relación con el tiempo mitológico.

El mismo Kafka tiene otro breve relato con el nombre de “Prometeo”, pero a este último, y a una más amplia relación de la ironía dramática con la mitología se dedica parte del siguiente capítulo; lo que aquí se quiere señalar es que la liberación para el personaje viene del sacrificio, porque interpreta el hecho como la aniquilación del animal, pero aún en esta difícil circunstancia el sujeto, o el narrador en primera persona, tiene un rastro de conciencia que puede dar razón del suceso, en un límite que se halla entre la vida y la muerte.⁸ También

⁷ “Zurückfallend fühlte ich befreit, wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank” (Recuperado de <https://www.textlog.de/32089.html> el 7 de abril de 2019).

⁸ A esta toma de conciencia por parte del narrador en las últimas palabras del relato, se refiere Odgen (2010) en su artículo “Dark Ironies of the ‘Gift’ of Consciousness” cuando analiza el cuento “Un artista del hambre”. Desde el psicoanálisis, este autor postula que el tema de este cuento es la autoconciencia de lo que significa ser humano.

ese límite pertenece a la ironía dramática en su relación con la mitología y es, asimismo, parte de la topografía irónica donde se insertan los espacios kafkianos. K., de *El castillo*, comienza su historia cruzando un límite, un puente; a Josef K., de *El proceso*, se le lleva a morir en los límites de la ciudad y en ese recorrido último encuentra algo liberador. Lo kafkiano, entonces, se asume en estas páginas como una experiencia de los límites, o, más bien, de la vacilación en los límites, del ir y venir al sentido, pues los personajes nunca llegan a encontrar un lugar de quietud en su andar permanente; piénsese, por ejemplo, en el cazador Gracchus y en su barca sin paz.

Todo esto, a su vez, se relaciona con la fluctuación propia de la ironía, en su mismo ir y venir hacia un sentido literal y un sentido secreto, u oculto, que pide ser interpretado a partir de las incongruencias o los rastros burlones que hay en las novelas, pero que, como puntualiza Hutcheon, da lugar a un tercer sentido, el sentido irónico que devela el intérprete a partir del movimiento hermenéutico que se da entre lo dicho (“the said”) y lo no dicho (“the unsaid”): “[It] does allow a way to think about ironic meaning as something in flux, and not fixed. It also implies a kind of simultaneous perception of more than one meaning” (Hutcheon 2005: 58).

La clásica suspicacia que surge al leer a Kafka, por la sensación de encontrarnos ante párrafos que esconden su sentido auténtico, y la necesidad de desentrañar el significado oculto de la obra, ha multiplicado como blátidos el número de los *kafkólogos* desde que se dio a conocer el trabajo de este autor, a mediados de los años veinte del siglo del mismo número. Al respecto, Harold Bloom expresa en *El canon occidental* que “Kafka derrota a la crítica [literaria] siempre que ésta cae en la trampa, que él invariablemente le tiende, de la interpretación directa, la trampa de su evasión idiosincrásica de la interpretabilidad. En su

estilo irónico, toda figura que nos presenta es y no es lo que parece ser” (Bloom 2005: 461). La propuesta que se hace aquí, es pasar del útil intuicionismo de Bloom al análisis de esta especificidad irónica propia de Kafka; pero aunque ya hubo algún acercamiento al concepto de ironía en las páginas precedentes, no se avanza mucho si no se intenta definir con más precisión lo que se comprende en esta tesis con tal concepto; sin olvidar, según se sabe, que hay críticos como Paul de Man que ven la ironía a semejanza de un enigma incomprensible que no se puede conceptualizar (1999: 232); pero a una definición del término, pese a todo, y a un recuento de los trabajos relacionados con Kafka y la ironía se dedica el siguiente punto.

1.1. Primera definición del concepto de ironía y estado de la cuestión

Si como expresa Muecke en el epígrafe con el que se inicia este capítulo, el arte de la ironía es el arte de decir algo, sin decirlo realmente, parecería que este fenómeno no es más que una manera del decir o de la expresión lingüística, y es este el sentido que se intenta resaltar cuando se dice que hay una función antifrástica en la ironía verbal, tal cual la define también el diccionario, como palabra o enunciado que expresa lo contrario a lo que dice. Sin embargo, limitar la ironía a esta función antifrástica, o del decir, sería limitar el campo de acción de un fenómeno que, cierto, es lingüístico, pero, a la vez, rebasa este aspecto para convertirse en algunas concepciones -y es lo que se quiere demostrar aquí, a la luz de la obra de Kafka- en toda una visión del mundo.

Teniendo presente lo anterior, la definición funcional de “ironía” para esta investigación es, en una primera instancia -a expensas de una revisión posterior del término a lo largo del trabajo-, la que considera a esta misma, sin abandonar por completo la definición de Muecke, como *una forma de expresión en la obra narrativa, sea visual, aural o verbal (o una*

combinación de las mismas), que implica a sus distintas representaciones (antifrástica, situacional y dramática) en una constelación -es decir, es difícil encontrar en la obra de arte narrativa una de estas representaciones aisladas, ya que sus elementos se traslapan-, y debido a que la ironía intenta decir lo contrario a lo que realmente expresa, con un sentido contradictorio y burlón, esta incongruencia en su seno, entre lo que se dice o se muestra, permite una interpretación posible y pragmática de una obra, sea literaria o cinematográfica.

La ironía socrática y la ironía romántica serían formas autónomas de ironía, pero compartirían con la definición expresada un sentido de incongruencia, entre lo que se dice y lo que en verdad se sabe sobre algún tema, en el caso de la primera y entre lo que se quiere expresar y los límites de lo que se puede compartir artísticamente, en el caso de la segunda. En lo inmediato, el concepto antes enunciado, junto con un enfoque particular que destaca a la ironía dramática, diferencia a este trabajo de otras fórmulas con las que se ha abordado el tema de la ironía en relación con Kafka o con sus novelas.

Max Brod, quien fue amigo, primer lector y biógrafo de Kafka, lo describe de la siguiente manera: “ironically considerate towards the follies of the world, and therefore full of sad humor” (Cf. Ogden 2009, 347). Milena Jesenská, la traductora al checo de Kafka, escribió en un periódico una necrológica después de la muerte del mismo: “[Sus libros] están llenos de la ironía seca y de la visión sensible de un hombre que veía el mundo tan claramente que no podía soportarlo” (Cf. David 2003, 348). En un artículo que es tanto una muestra de la temprana recepción de Kafka en la lengua inglesa,⁹ así como un parámetro del tipo de crítica

⁹ Por ejemplo, la recopilación de la literatura secundaria sobre Kafka de Caputo y Herz (2000) comienza a partir de 1955.

prevaleciente en un primer momento sobre la obra de este autor, Rohl (1958) expresa que el escritor checo es uno de los grandes ironistas del siglo debido a que “the essence of irony is the element of incongruence inherent in its ambivalence. To be an ironist is to stand and look at life with an attitude of detachment, analysing it and seeing it in terms of the incongruities of which it is full” (380). La ambivalencia de la ironía y la distancia frente a la vida se refieren a lo largo del texto de Rohl a una mezcla de lo que el autor llama ironía del destino e ironía dramática. En este sentido se afirma en el ensayo que la vida de Kafka está impregnada de ironía, pues según este estudio biográfico, Kafka, en su tránsito hacia la muerte, en un momento de dolor y agonía, exclamó a su doctor y amigo Robert Klopstock la siguiente frase: “Töten Sie mich, sonst sind Sie ein Mörder”.¹⁰ Otra ironía de la vida de Kafka en este contexto, según Rohl, es el hecho de que el escritor en su lecho de muerte quiso casarse con Dora Diamant -unión que le fue negada por el rabino-, cuando estando sano más de una década antes canceló más de una vez sus compromisos matrimoniales.

El alemán Walter Sokel publica en 1964 su *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst* (1964). Esta investigación se caracteriza por ubicar al escritor checo dentro de la corriente expresionista y por el análisis de los héroes de estos relatos en su relación con el poder; para Sokel, muy influenciado por la teoría psicoanalítica, el mito fundamental en Kafka es la figura ontológica del padre: “dieser Vater hat eine Bedeutung, die ins Universelle und Abgründige reicht” (9).¹¹ Y lo trágico en Kafka no tendría para Sokel relación con el empleo griego del término, porque los personajes de Kafka carecerían de grandeza y voluntad, siendo su tragedia más cercana a la desesperación del mundo inmediato; en cambio,

¹⁰ Rohl no menciona la fuente, pero uno de los biógrafos franceses de Kafka, Claude David (2003), aunque tampoco menciona el origen de la sentencia, también se refiere a la misma como un ejemplo del particular humor de Kafka: “Doctor, deme la muerte; si no es usted un asesino” (347).

¹¹ “Este padre tiene un significado que alcanza lo universal y lo abismal” (traducción propia).

lo irónico, que se presenta en un relato como “Ante la ley”, muestra, sobre todo, la capacidad del poeta para distanciarse de sí mismo, con el uso de la ironía trágica, al convertir en arte objetivo lo que es subjetivo.

Martin Walser escribe en 1981 *Selbstbewußtsein und Ironie*, un ensayo dedicado a la ironía romántica en la obra de Thomas Mann, donde, sin embargo, el crítico expresa deber algunas de las aristas de su concepto de ironía a la obra de Franz Kafka, en quien también encuentra parte de este tropo cuando entiende a esta figura como una forma de crítica y distanciamiento frente al poder. Walser es autor de uno de los ensayos más célebres en el mundo castellano sobre Kafka; su *Descripción de una forma* se sigue editando al día de hoy; pero en este trabajo suyo, publicado en 1961, no hay una profundización de este aspecto irónico en la obra de Kafka; aunque Walser no deja de mencionar, en su análisis de la novela *El castillo*, el cambio que realiza el autor checo del pronombre “yo” al pronombre “él” conforme avanza en el proceso de la escritura de esta narración, porque a decir del crítico, Kafka necesitaba de este distanciamiento, ya que “Der Eindruck der Ironie, der durch eine zu große Differenz zwischen noch erscheinender Umwelt und Deutung dieser Umwelt durch den Helden entstehen muß, führt schließlich zur Unwahrscheinlichkeit des gesamten Vorgangs” (1968: 38).¹²

Frank Stringfellow en *The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation* (1994) dedica un capítulo a *El proceso*, este autor se enfoca en la idea de ver en el creador literario (o ironista) que es Kafka, tanto una representación como una subversión de la figura de

¹² “La impresión de ironía que surge necesariamente a raíz de una excesiva diferencia entre el ambiente que aún aparece y la interpretación de ese entorno por el protagonista, conduce al final a la improbabilidad de todo lo que sucede” (Walser 1969: 41 y 42).

autoridad y una relación binaria de sadomasoquismo en relación con sus creaciones. En particular, Stringfellow analiza *El proceso* como un caso de ironía fallida (Keith 1995: 160), ya que expresa que se trata en la misma de una “ironic form that somehow, and confusingly, seems to lack an ironic intention” (125); y es que el autor está más interesado en analizar las relaciones de Kafka con su obra en la vertiente clásica del psicoanálisis, recurriendo a términos como “represión” y “complejo de Edipo”, entre otros, por lo cual, sólo se conserva la imagen de Edipo en esta tesis, pero no según su arquetipo psicoanalítico, sino a manera de figura literaria o arquetipo de esta índole.

En el siglo XXI Peter Rehberg en su *Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka* (2007), analiza algunos cuentos de Kafka en relación con la tríada “Allegorie, Ironie und Lachen” (alegoría, risa e ironía), desde la idea de que la risa como *shock* es constitutiva de los modernos (*die Moderne*); al respecto, el autor expresa: “Der entscheidende Schritt dieser Arbeit liegt jedoch in der Insistenz auf dem Lachen, ohne das Kafkas Ironie und Komik undenkbar wären, das diese Formen aber zugleich aufbricht und hinter sich läßt” (12).¹³ Ya sea como vacío silencioso o mueca monstruosa -tal lo expresa Kempf (2008) al examinar las ideas de Rehberg-, la risa tendría el poder de socavar el texto mismo permitiendo la ironía, la cual, a su vez, construye una alegoría significativa: “Lachen bedeutet den Abbruch von Leseversuchen. Lachen ist Geräusch gewordene Sinnverweigerung” (658).¹⁴ Como todo lo anterior se examina a la luz de Paul de Man, Derrida y Lacan, Kempf anota: “Aufs Ganze gesehen, bringt diese Monographie den Poststrukturalisten vieles, den Kafka-Philologen aber

¹³ “El paso decisivo en este trabajo, sin embargo, reside en la insistencia en la risa, sin la cual la ironía y la comedia de Kafka serían impensables, pero al mismo tiempo estas formas se separan y se dejan atrás” (la traducción es mía).

¹⁴ “La risa significa la terminación de los intentos de lectura. La risa es una negación de sentido” (traducción mía).

nur wenig” (2008: 659).¹⁵

Por su parte, Dowden (2010) lee *El castillo* y *El proceso* como representaciones del mesianismo judío; y lo irónico, para este autor, es el distanciamiento que las obras permiten mediante lo que él llama ironía-cómica, en sus propias palabras:

The trick of reading both novels involves grasping what the protagonist fails to grasp, understanding what Kafka is showing rather than what he is saying. In passing, we should also note that the sublime undergirds *Der Proceß* as well. Kafka’s touch with it is ironic in a comic sense, beginning with the failure of his breakfast to appear in the novel’s second line. [...] It is the first shocking rift of many to open up in Josef K.’s thoroughly and inhumanly bureaucratized existence. (87)

Esta ironía cómica, aunque no se da una definición precisa del concepto, tiende a una mirada crítica y distanciada sobre el mundo. Tal ironía se encuentra bien representada, en esta lectura mayormente política de Kafka, en la organización de “El pueblo de los ratones”. En este cuento, todos los ratones del clan se reúnen alrededor de una cantante, sobre la cual el narrador nos insiste más de una vez que no tiene ni talento, ni voz, pero sí existe la idea, tanto en ella misma como en su pueblo, de que su presencia es importante para la unión de la misma comunidad.

Un tratamiento breve de *El proceso* y *El castillo* se da en *Phänomenologie ironischen Geistes. Ethik, Poetik und Politik der Moderne* (2010) del filósofo austríaco Armen Avanessian.¹⁶ En “La ironía de la ley (Kafka y Deleuze)”, última parte de este libro, Avanessian propone ver en Kafka una nueva comprensión de conceptos tales como “libertad” y “poder” (202) desde algunos de los postulados del filósofo francés que también da nombre

¹⁵ “En general, esta monografía aporta mucho a los post-estructuralistas, pero poco a los filólogos de Kafka” (traducción propia).

¹⁶ Existe traducción al inglés con el título *Irony and the Logic of Modernity* (2015) y es desde esta edición de donde cito, pues fue a la que pude acceder.

al capítulo. El autor llega a destacar la ambigüedad irónica que se expresa en algunos textos de Kafka, por medio de la duplicación de personajes (207), tal como los ayudantes en *El castillo* -idea que asimismo se acepta en este trabajo-, pero su análisis es predominantemente ético-político.

En cambio, el escritor David Foster Wallace habla de la dificultad que tiene al querer mostrar a sus alumnos que Kafka es divertido y que él mismo ve como irónica (“ironic”) la extrema sacralización de esta obra, ya que “Kafka's funniness depends on some kind of radical literalization of truths we tend to treat as metaphorical” (2011: 48), con lo cual se destaca el conflicto entre lo literal y lo irónico. A su vez, Roman Halfmann en *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität* (2012) se ocupa, en lo principal, de rastrear las influencias del escritor checo en el antes mencionado autor estadounidense; su idea de lo que viene después de la ironía, según reza su título, tiene que ver con el entendimiento del concepto como algo propio de la postmodernidad (16), en cuanto a sus mecanismos de ruptura y subversión.¹⁷

Hay que precisar, pues antes se dijo que la ironía es un fenómeno ligado a la literatura moderna. Por ejemplo, Northrop Frye (1991), en su idea cíclico-histórica de los modos de la literatura, expresa que la etapa que corresponde a Kafka en su teoría es la del modo irónico, uno donde los héroes modernos, según el crítico canadiense, son inferiores al común de los

¹⁷ Aunque aún no hay una total claridad del término “ironía”, ya comienza a hablarse de “postironía”. Véase, por ejemplo, el artículo de Hedinger (2013) “Postironic. Zur Kunst nach der Ironie”, donde, tomando citas del mencionado Wallace, se habla de la falta de compromiso ético y político de la ironía por su propensión crítica al distanciamiento, su sarcasmo y su cinismo; así que Hedinger se cuestiona acerca del beneficio de tener actitudes menos ambiguas y acaso más directas, incluso de los artistas, dentro de un esquema capitalista como el nuestro, invitando a la paradoja de tomar en serio a la ironía mediante una actitud post-irónica. El mismo Johannes Hedinger, artista plástico suizo, junto con su compatriota y colega Marcus Gossolt, lanzó mediante la Internet en 2008 un “first post-ironic manifesto” donde ambos expresan que lejos de ambigüedades “post-ironic means total imaginative and creative freedom” (Cf. www.postirony.com, consultado el 7 de julio de 2019).

lectores en su capacidad de comprensión, y de decisión, dentro de su mundo diegético, lo que los puede llevar a situaciones absurdas e incomprensibles, entre otras, y por lo mismo se coloca a la literatura de Kafka en esta categoría (64). En cambio, Ballart expresa: “La ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso... [Eso explica] que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad” (1994: 23).

Sin estas precisiones, no obstante, la ironía también se ve como propia de la literatura moderna porque se reduce esta forma del discurso a una vaga “actitud” o “disposición” irónica -*ironische Stimmung*, expresa Krumbholz, a quien cito casi textualmente en esta última oración (1980: 22)-. Es propio del intérprete rastrear este “estado de ánimo” o esta *Stimmung* en la obra que se analiza, sobre todo si se ha llegado a una idea de que la ironía es en buena medida interpretación, pero siempre habrá que ser muy claro, en cuanto a lo que se está poniendo en juego a cabalidad en la obra, para que se pueda hablar de ironía y ésta no se reduzca sólo a esta *Stimmung*.

La norteamericana Erica Weitzman en *Irony's Antics: Walser, Kafka, Roth, and the German Comic Tradition* (2015) analiza, principalmente, la novela *Amerika* de Kafka, desde el presupuesto de que la era que viven los escritores que estudia corresponde a “one of irony become *comic*, of an all-encompassing world-irony for which laughter is the only possible logical conclusion and appropriate ethical response” ([cursiva en el original] 3). En su disertación, la ironía atañe a toda epistemología, al problema sobre la identidad y al sentido existencial o la falta del mismo. Para ella la ironía, que llama cómica (*comic irony*), parte de la noción de autoconciencia de la ironía romántica, pero va más allá y llega a ser una “irony

of irony”; es decir, es una ironía consciente de sí misma como ironía, a la vez que tal conciencia es siempre irónica, por lo tanto, es una ironía que se escenifica o es una ironía de segundo grado -“second-degree irony” (42)-.¹⁸ A la ironía subrepticia, al igual que a esa ludicidad de la misma, junto a los aspectos tradicionalmente considerados poco kafkianos es a lo que se apunta con esta investigación, por eso es que se vuelve más tarde a los conceptos expresados por Weitzman.

Finalmente, para el español Muñoz-Albaladejo (2018) lo propio de lo kafkiano es la ironía y llega a postular que lo específico de esta obra es esta figura retórica; sin embargo, como pasa con muchos textos que abordan el tema, el autor no da una definición clara de la ironía, por lo que acumula conceptos relacionados con la misma, tales como sátira, humor, risa, y se relaciona con ella, con la ironía, no obstante, desde la idea de la incongruencia retórica, o contradicción, cuando expresa lo siguiente:

La ironía kafkiana, a través de la cual se normaliza lo absurdo e inverosímil, permitirá situar de nuevo al humor en el centro de la literatura, aunque esto ocurrirá de forma renovada, mediante la construcción de una nueva retórica capaz de describir de la manera más cotidiana toda una serie de situaciones cuya lógica interna no parece ser concebible a partir de una mirada puramente racional y realista. De este modo, lo que la sátira kafkiana logra es que el absurdo encuentre su lugar y comience a hacerse visible, a través de la palabra escrita, en las nuevas narrativas, pero de una forma camuflada, como queriendo ser parte de una estructura lógica coherente que parece no querer dar cabida a cualquier forma de inverosimilitud. [Hay] un contraste evidente entre la inverosimilitud de [los] escritos [de Kafka] y la estructura narrativa que los configura [...] [Existe en ellos] un humor en el que se suspende el juicio moral, en el que se mezclan lo verosímil y lo inverosímil y en el que lo cómico entra en comunión con lo trágico y lo terrible. Podemos denominarlo ironía, humor negro o sátira fantástica, cualquiera de estos términos nos vale. (94-97)

Albaladejo se orienta sobre todo al examen satírico de la sociedad que permitiría la obra de Kafka; pero la sátira -al igual que la parodia-, escribe Hutcheon, “usa el tropo irónico como

¹⁸ Debo parte de la aclaración de los conceptos de Weitzman a Finney (2018).

vehículo retórico” y hay que delimitar su especificidad (1992: 187). Existe en la tradición hermenéutica de la obra de Kafka esta lectura clásica, sin duda, que destaca la sátira, a la que autores como Milan Kundera dan mucha importancia. Aquí se intenta, sin embargo, en comparación con Albaladejo, llegar a una definición más precisa del término; aunque en la práctica, toda ironía, al final, lleve este aspecto de incongruencia en el texto literario, entre lo que se lee y lo que se significa, sin olvidar que el ámbito pragmático juega un papel preponderante. En lo que sí se concuerda plenamente con Albaladejo es en la idea de que mediante la ironía “Kafka tratará de describir la realidad, pero también de criticarla, desmontarla, fragmentarla y reconstruirla de nuevo” (2018: 92).

En síntesis, según el acercamiento que se ha tenido a los textos que abordan el tema de la ironía en Kafka, la mayoría de ellos lo hacen desde la idea de esta como antífrasis para evaluar algunas frases específicas de sus textos, pero las más de las veces se acude al concepto de “ironía” para confrontar los textos literarios con la vida del escritor; este fenómeno se da, por ejemplo, desde el artículo de Rohl (1958) hasta un artículo como el de Dowden (2010). En otros casos, textos como el de Muñoz-Albaladejo son demasiado generalizantes con el concepto, mientras que otros como el de Weitzman, o el de Avanesian, a veces abandonan el análisis literario en favor de un análisis más filosófico de los términos. Por lo común, y en eso existe consenso, hay una idea de la ironía a modo de mecanismo que expresa incongruencia o contradicción. Entre los pocos interesados por el concepto de ironía dramática, concepto central en este trabajo, y el cual marca una diferencia con la mayoría de las investigaciones enlistadas, se encuentra Sokel, pero desde un enfoque muy distinto al que se ofrece aquí; sin embargo, a este como a los trabajos expuestos más arriba -sobre todo al de Weitzman- se volverá en la medida de lo necesario a lo largo de esta investigación.

Las novelas *El castillo* y *El proceso* de Franz Kafka son narraciones irónicas debido a que en ambas hay una estrecha relación con diversas formas de la ironía, es decir, en sendas novelas existe no sólo un intento de decir algo distinto a un hipotético sentido recto, sino que también tratan de socavar, o de agregar un tono burlón, a lo que aparentemente están contando de una manera seria mediante el recurso irónico. Por ejemplo, si en una forma grave la novela *El proceso* aborda la historia de un hombre, un empleado de banco, que un día es arrestado en su casa sin que nunca se sepa el motivo de su arresto, hasta terminar muerto en manos de los delegados de un juzgado inaccesible, cuando se interpreta el conjunto del texto como irónico, lo que se quiere expresar no sólo es que hay una exégesis oculta detrás de la obra que hay que develar, sino que el hecho de que esta novela exija como pocas otras, y con tanta vehemencia, una elucidación, se debe a que está configurada con un *ethos* irónico o burlón, porque al mismo tiempo que exige la interpretación, niega al lector la misma; dicho de otro modo, tanto el personaje y el lector son parte de la burla de la ironía, al dárselos y quitárselos al mismo tiempo el significado de la obra.

El desafío que propone la obra a sus intérpretes es el de sumergirlo en la paradoja de un significado inalcanzable, tal como la misma novela lo representa en el encuentro entre Josef K. y el sacerdote en el capítulo décimo de la misma, cuando ambos intentan darle un significado a la parábola “Ante la ley”. A lo largo de estas páginas, cuando se intuye un sentido que podría explicar con claridad los sucesos en estos relatos, el mismo se retira en la oración o en el párrafo siguiente, en un ir y venir perpetuo que, sin la paciencia necesaria, podría colocar al lector en un lugar semejante al de Tántalo. El sentido, entonces, pasaría por una crítica del hombre moderno que vive en el momento en que surgen estas historias.

No es muy distinta la relación del argumento en *El castillo*, es la historia de otro hombre,

en apariencia un topógrafo, que ha llegado a un pueblo donde dice haber sido contratado para laborar, sin que a lo largo de la obra y hasta el final sea claro que lo que él dice, o lo que dicen los demás personajes sobre su situación profesional en el pueblo, sea verdadero o incuestionable. Por lo tanto, se han calificado las novelas y los cuentos de Kafka, tantas veces, como absurdas;¹⁹ sin embargo, antes de querer expresar que la obra de Kafka es por completo inentendible o absurda, como algo que no tiene sentido, se prefiere aquí definirla como irónica -aunque sin dejar totalmente de lado la idea de que en la obra de arte incluso el absurdo tiene un sentido.

En consonancia con lo anterior, alguna vez Politzer expresó que el pequeño relato “¡Renuncia!” (“Gibs auf!”) de Franz Kafka sería “a parable about the incomprehensibility of the incomprehensible” (1962: 21); tal definición podría extenderse a toda la obra de Kafka, sin que eso signifique, indica el mismo Politzer (17), que la obra es absurda, sino que se resiste como pocas a una sola interpretación. La diferencia de este trabajo con la orientación de Politzer es que el tratamiento irónico de Kafka destacaría aquí el aspecto lúdico y burlón de la obra kafkiana, *ad hoc* con esta forma del discurso.

La ironía, así, sería una apuesta que se realiza hacia un significado, antes de que todo se desvanezca en lo incognoscible o en el sin sentido. Pero incluso abordando de esta manera estos escritos, eso no indica que se haya resuelto la complejidad de los mismos; sino que se ha elegido abordarlos desde un estilo de lectura que se piensa fructífero, en cuanto permite contrastar una obra de difícil acceso, con una figura literaria o una forma del discurso que

¹⁹ Por ejemplo, Albert Camus coloca un apéndice sobre la literatura de Kafka en su disertación sobre el absurdo, en *El mito de Sísifo* (2011).

también se resiste al significado concreto.

Uno de los obstáculos al cual se enfrenta el intérprete, estriba en la dificultad para delimitar lo que es propio de la ironía, y en este estudio tampoco se quieren fijar estrictamente los límites de la misma, sino que se le considera como un entramado de relaciones cuyos efectos, múltiples y diversos, comienzan a ramificarse, a manera de una constelación, a partir de que se interpreta su presencia en las novelas *El proceso* y *El castillo*. Pero el no querer imponer a la ironía márgenes precisos, no significa que no se elija un aspecto de la constelación a modo de punto de partida, para comenzar a elaborar un discurso que pueda otorgar tanto razón de esta elección, como la oportunidad de analizar aspectos específicos de las novelas y las películas del *corpus*; este lugar elegido es el de la ironía dramática.

1.2. Primer acercamiento a la ironía dramática en *El proceso* y *El castillo*

“El mundo de Kafka es un teatro del mundo. El ser humano se encuentra desde siempre sobre el escenario”.²⁰

Walter Benjamin

En el capítulo inicial de *El castillo*, después de haber encontrado un lugar para dormir en la posada del pueblo, K. es despertado por un hombre “mit schauspielerhaftem Gesicht” (“con rostro de actor”), quien le pide abandonar la posada y el pueblo al carecer de un permiso para pernoctar ahí. K., molesto, exclama en algún momento: “Genug der Komödie” (“Basta de comedia”) e intenta volver a dormir. En *El proceso*, después de que a Josef K. se le informa sobre su arresto, él expresa la siguiente opinión: “Si era una comedia, sería uno de los actores”

²⁰ “Kafkas Welt ist ein Welttheater. Ihm steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne”.

(Kafka 1999:14);²¹ mientras que en el último capítulo se queja de que le manden malos actores a detenerlo: “Me mandan viejos actores de segundo orden” (200).²²

Los personajes principales de *El proceso* y *El castillo* en ocasiones dan la impresión de ser actores atrapados en una escena teatral donde no saben qué papel les corresponde escenificar. Su desorientación puede ser comparada con el segmento titulado “El teatro de Oklahoma” al final de la novela *Amerika*, donde, destaca Weitzman (2015), el teatro viene a confundirse con la vida. En *El proceso* en cambio, anota Corngold, la campana con la que llama Josef K. a la sirvienta al inicio del relato puede interpretarse como el llamado para que la obra comience (2002: 150). En este trabajo se comprenden estas referencias a la dramaturgia en las novelas como formas en las que las mismas se relacionan con la ironía dramática.

La ironía dramática es una “técnica literaria, originalmente usada en la tragedia griega, mediante la cual el completo significado de las palabras o acciones de un personaje es claro para la audiencia -o el lector en la actualidad- aunque es desconocido para el personaje”.²³ El ejemplo emblemático de este tipo de ironía sigue siendo la obra de Sófocles *Edipo Rey*; pero esta forma no se reduce a la tragedia, sino que también suele ser efectiva en la comedia (Rholetter 2016); así ocurre, por ejemplo, cuando el Quijote persevera una y otra vez en sus errores; tanto el narrador de la obra, y el lector, tienen más conocimiento de la situación que el personaje, lo que da lugar a lo cómico. Dado que esta ironía puede vincularse tanto con la tragedia como con la comedia, en este trabajo se privilegia el uso del término ironía dramática en vez de “ironía trágica”, según se le conoce dado su origen helénico.

²¹ “war es eine Kömédie, so wollte er mitspielen” (Kafka 1990: 12).

²² “Alte untergeordnete Schauspieler schickt man um mich, sagte sich K.” (306).

²³ Aquí la definición que traduzco: “A literary technique, originally used in Greek tragedy, by which the full significance of a character's words or actions is clear to the audience or reader although unknown to the character”. En Diccionario Oxford: <https://www.lexico.com/en/definition/irony> (consultado el 10 de abril de 2017).

Y si como postula Genette (1988), el modelo literario de Aristóteles para su análisis en *La poética* es la obra *Edipo Rey*, entonces esta técnica se hallaría en la obra fundadora de la crítica literaria occidental, al tiempo que tal ironía sigue siendo esencial en las expresiones narrativas y dramáticas contemporáneas, entre las que se incluye el cine;²⁴ tal actualidad permite que la misma ironía sea un punto de partida para abordar dos medios distintos como lo son la literatura y la cinematografía en este trabajo. La ironía dramática presente en ambas artes es un recurso del cual dispone el autor para dotar a la narración de suspenso y para interactuar con el receptor de la obra; pero también para evaluar a los personajes a partir del conocimiento, mayor o menor, que tengan de su realidad diegética; así lo señala Wayne Booth:

Dramatic irony always depends strictly on the reader's or spectator's knowing something about a character's situation that the character does not know [...] Moments of this kind are possible [...] only when the author is sure *that we know that he knows that we know* -which is to say, the author and the audience stand together watching the characters from above as they make their mistakes. Everyone in our culture has experienced many times the peculiar form of suspense that such irony yields -the sense of comic anticipation or tragic anguish with which we are impelled forward toward the discovery. It is a staple of movies and comic books and TV shows- as it is of Shakespeare, Molière, Dickens, and Dostoevsky. As we have seen, it is an effect that depends on an absolute sharing of certain knowledge. ([cursivas en el original] 1975: 255-56)

La manera peculiar en la que se relacionan las novelas *El proceso* y *El castillo* con la ironía dramática está en función de muchos de esos elementos que son extraños en las obras que se comentan -por decirlo así en una primera instancia-, pues la premisa de esa relación con la ironía dramática es que las novelas ironizan con los conceptos de esta, a la vez que fluctúan

²⁴ Así lo asienta Storm (2011) respecto al teatro: “Dramatic irony is in this sense partnered – not only in the juxtapositions and conflicts but as these elements are personified through characterization. Along these lines, and especially in the theatrical contexts of enactment, embodiment, and dramatic opposition, the nature of irony can be aligned directly to the aesthetic properties of drama itself” (3).

entre los efectos de lo cómico y lo trágico a los cuales se refiere Booth. Dicho de otra forma, los textos retomarían algunos elementos que aquí se han expuesto como parte importante de esta técnica literaria para mostrar una incongruencia entre la definición clásica de esta ironía y la situación de los personajes en las novelas.

Si en estos relatos de Kafka es importante, por ejemplo, la ignorancia de los personajes, al grado de que el conocimiento de su situación se oculta para todos los involucrados en la historia, esto se interpreta como una manera en la que los textos se relacionan irónicamente con la ironía dramática, subvirtiendo las definiciones de la misma; y en vez de que las novelas formen una alianza entre el narrador y el lector, de acuerdo a su punto de vista más amplio que el personaje; por el contrario, a ambos, al igual que a los protagonistas, se les sustrae el conocimiento sobre el significado último del proceso de Josef K. o la situación laboral de K. Tal quehacer, sin embargo, no llega al punto de que no se reconozca la relación con la ironía dramática, tanto por esas referencias al modo dramático que ya se mencionaron, como por el hecho de que se interpretan las risas sin sentido, y otros elementos en la novela, conforme a marcas de este tipo de ironía, de donde sólo nos queda la actuación de los involucrados, o el puro *performance* sin guion -expresará Weitzman (2015: 100)-, mas no los designios oraculares que los colocaron en esa posición.

Lo anterior, empero, ya estaría relacionado con la interpretación posible de ambos textos, sobre los cuales se ha adelantado algo, en cuanto a que ese sentido primero, el de la ironía dramática, se muestra como incongruente al retirársele al modelo griego lo teológico y en su lugar se coloca a los personajes en una era que se caracteriza, filosófica y artísticamente, por la expresión de la retirada de esta vertiente teológica; así lo analiza el teórico Georg Lukács en su *Teoría sobre la novela*, donde estudia la ironía como una actitud que le daría forma a

toda la estructura de un relato novelesco, por consiguiente ahí expresa: “La ironía del escritor es un misticismo negativo propio de los tiempos sin Dios” (2010: 83).²⁵

Lukács basa muchas de sus ideas en la “ironía romántica”, por lo cual será necesario explicar la relación de esta última con la ironía dramática en el siguiente capítulo; pero lo que se está ironizando en el fondo, con las novelas de Kafka, es el hombre moderno en su andar insensato en un mundo sin respuestas, pero no como una acusación de esta falta de sentido, sino que la culpa de los personajes proviene, simplemente, de no saber jugar el juego de la vida -y “juego” está pensado aquí en el doble sentido que se da a la palabra *Spiel* en alemán, como recreo (o diversión) y representación escénica-, y esperar que se otorgue el libreto de la obra, o las reglas de este juego, en un mundo donde no existen más, esto es la modernidad. A su manera lo expresa Milan Kundera: “Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo” (1996: 227).

De lo anterior se desprende la necesidad de evaluar más a fondo las ramificaciones de la ironía dramática, por lo cual el segundo capítulo de la tesis se dedica a estos aspectos; pero antes de llegar a tal punto, aún se examinan la ironía situacional y la ironía verbal, ya que se ha dicho que las distintas formas de la ironía se traslapan en un texto literario y, entonces, se verá de qué modo ocurre esto en las novelas del *corpus* cuando estas se intentan abordar individualmente.

²⁵ “Die Ironie des Dichters ist die negative Mystik der gottlosen Zeiten” (Lukács 1984: 79).

1.3. Ironía verbal y situacional en *El proceso* y *El castillo*

Uno de los enfoques que ha tratado de explicar el funcionamiento de la ironía verbal es la llamada “teoría de la pretensión” -“On Pretension Theory of Irony”- elaborada por Clark y Gerrig (2007 [1984]). Esta teoría expone que ser irónico es disimular, o fingir, mediante la enunciación de una oración, que se está de acuerdo con unas palabras y una postura que *en realidad* no se comparten, con la intención de criticar a un hipotético enunciadore que sí estaría totalmente de acuerdo con esa frase y con la posición en el mundo que la misma implica: “Ironists can pretend to use the words of any person or type of person they wish, just as long as they can get the intended audience to recognize the pretense, and, thereby, their attitude toward the speaker, audience, and sentiment of that pretense” (29).²⁶

La teoría de la pretensión es una entre otras tantas teorías que intentan explicar el funcionamiento de la ironía verbal, el que se opte por esta tiene que ver en buena medida con el hecho de que la misma también estará en la base de la comprensión de la ironía cinematográfica, tal como se explica en el tercer capítulo; por otra parte, la teoría de la pretensión, de igual manera, retoma un rasgo básico que aparece en la etimología de la palabra ironía, y este es el sentido del “disimulo” o “fingimiento” mediante el cual el ironista

²⁶ Lo anterior se explica en el presente párrafo con un ejemplo clásico de la ironía verbal. Exclamar “¡qué hermoso día!” ante un clima atmosférico que más bien es desfavorable para los planes de quien declara estas palabras. Imaginemos un primer espacio (contexto 1) en el cual X y Y organizan un día de campo, porque según el reporte del clima habría un día soleado, y en el momento que salen de casa comienza una intensa tormenta; X podría decir a Y “¡qué lindo día!”, cuando en realidad quiere decir lo contrario: ¡qué horrible día para nuestros planes! De acuerdo a la teoría de Clark y Gerrig, X pretendería ser alguien que dijera en serio esa frase -por ejemplo, el tipo del clima que en el noticiero de la mañana pronosticó un día soleado- ante un Y que también finge ser alguien que se traslada con la imaginación a ese otro marco de referencia -por ejemplo, el espectador que antes creyó por completo en el pronóstico meteorológico de la mañana- (contexto 2); sin embargo, como ambos participan o disimulan participar en ambos contextos (1 y 2), pueden captar el contraste de la frase y lo ridículo de la situación; es decir, que pueda evaluarse el primer entorno (contexto 1) para calificar devaluatoriamente a alguien que ha dicho la frase *en serio* en el contexto 2. La ironía puede fallar, no obstante, si Y desconoce el contexto 2 o no participa del juego de la disimulación.

pretende pasar sutilmente desapercibido.²⁷

A continuación me acercaré a algunos ejemplos de las novelas del *corpus* con la finalidad de intentar captar algunas de esas sutilezas propias de la ironía verbal, así como de mostrar algunas de las dificultades que se hallan al estudiar un texto literario desde este ámbito, sin que se pierda de vista la definición que se ha dado antes para la ironía como *forma de expresión que implica sus distintas representaciones en una constelación, ya que sus elementos se traslapan, pero siempre hay incongruencia en su seno y un sentido burlón de lo que se expresa, aunque requiere un intérprete que destaque ese sentido irónico.*

En las primeras páginas de *El proceso* no queda claro si el narrador de la novela está enunciando una opinión sobre el arresto del azorado Josef K. o si simplemente está consignando el pensamiento del personaje, cuando leemos lo siguiente con posterioridad al anuncio de la aprensión: “K. vivía aún en un Estado de derecho, reinaba una paz general, todas las leyes se mantenían vigentes” (Kafka 1999: 13).²⁸ En apariencia nos encontramos con un relato que tiene un tipo de narrador que se podría definir como de “focalización interna fija”;²⁹ desde estas limitaciones del narrador no es posible asegurar el nivel axiológico de la sentencia, no queda claro si el narrador está siendo irónico o está hablando en serio sobre la situación de Josef K., así que la lectura del enunciado y su interpretación pasarían por el lugar

²⁷ Según Ballart, es en los *Diálogos* de Platón donde se encuentra “la primera aparición escrita del término ironía (*eironeia*) con el significado inequívoco de ‘disimulación’” (1994: 44).

²⁸ “K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede [*sic*], alle Gesetze bestanden aufrecht” (Kafka 1990: 11).

²⁹ “En la *focalización interna* el *foyer* [foco o enfoque] del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. El relato puede estar focalizado sistemáticamente en un personaje (*focalización interna fija*) [...] en un número limitado de personajes, en cuyo caso habrá un desplazamiento focal (*focalización interna variable*) [...] [o focalización interna múltiple, cuando] una misma historia o segmento de la historia es narrada en forma *repetitiva* desde la perspectiva de varios personajes y/o narradores” (Pimentel 2014: 99 [cursivas de la autora]).

en que nos ubiquemos respecto al mismo.

Por ejemplo, los editores críticos de esta novela para la editorial Fischer en 1990 -misma edición de la cual se toman todas las citas en alemán para este trabajo- consignan esta frase como un caso de ironía verbal, la cual consistiría en que el narrador expresa esta oración durante el momento bélico que vive Europa, pues Kafka habría iniciado la redacción de esta novela sólo unos días después de la declaración de guerra del Imperio Austrohúngaro a Serbia en 1914 (Cf. Müller 2010: 10). De este modo, estarían atribuyendo la frase al narrador de la novela, quien, al hacer uso de esta expresión, y de acuerdo con la teoría de la pretensión, desde un primer contexto -el de la detención de su personaje-, se dirigiría a un interlocutor, el lector, el cual tiene conocimiento de la detención de K.; pero, al exclamar que se viven tiempos de paz, tanto el narrador a semejanza de ese lector, aparentemente ideal de la obra, conocedores de la confrontación armada que se vive en esos momentos en Europa, podrían captar la ironía; por un lado, el contraste que se da en las palabras; por el otro, la evaluación que se hace de un hipotético locutor que dijera *en serio* esta oración en plena conflagración.

No obstante, a casi cien años de distancia, si no se consideran los dos sucesos puestos en evaluación, la frase puede dejar de ser irónica, o ser una ironía fallida, desde otro espacio histórico, el del lector actual, y por eso se comprende que quienes trabajaron en la edición crítica de la novela quisieran resaltar este aspecto. Sin embargo, si nos colocamos en otra posición en relación con esa frase, es decir, sólo dentro de la diégesis, con dificultad se puede sostener que para la novela sea importante este espacio extradiegético, ya que a lo largo de la misma no se habla de la guerra. Muy por el contrario, es notorio que no existe en la diégesis el Estado de derecho (*Rechtsstaat*) al que se hace referencia en el fragmento citado. La ironía, entonces, consistiría, si pensamos que el narrador solamente está consignando el pensamiento

del personaje, en que no se puede comprender el arresto, si es que “aún” (“noch”) existe un Estado de derecho más que por una ironía situacional y el enunciado se referiría al hecho de que la ironía no necesariamente esté determinada por lo verbal -aunque para el primer ejemplo pareciera ser así-, sino, como su nombre lo indica, por una situación; lo significativo en este último tipo de ironía, no es la incongruencia entre lo que se dice y lo que en realidad se piensa o se pretende ridiculizar, es más bien la contradicción entre lo que se espera que ocurra y lo que en realidad pasa en una situación determinada, incluyendo las cosas que suceden dentro de los textos narrativos.

Es cierto que en un sentido estricto en los textos literarios toda ironía es verbal, pero la narrativa, al contar sucesos o acciones, permite que se puedan considerar al interior de las historias otras formas de esta que rebasan este aspecto. En la lengua, se adelantaba, hay un uso más amplio del concepto que el puramente verbal o del puro “decir”; por ejemplo, cuando expresamos cualquier enunciado que inicia con las palabras “es irónico que...” (Muecke 1969: 42), tal representación corresponde a la ironía situacional. De este modo, se puede asentar que es irónico que los personajes de Kafka, a pesar de todos sus esfuerzos en *El proceso* y *El castillo*, no logren sus objetivos.

Josef K. espera poder acceder en algún momento a las altas instancias del tribunal que lo arrestó, para conocer finalmente el motivo de su juicio. En la otra novela, K. mantiene la esperanza de poder encontrarse en algún momento con los administradores del castillo, para que puedan comunicarle si necesitan, o no, un topógrafo en ese pueblo. Estas expectativas suelen ser compartidas tanto por el lector como por los personajes y, al mantenerse abiertas, se permite que el interés en la acción de las novelas continúe capítulo tras capítulo. No obstante, hay un profundo contraste entre lo que se espera y lo que en realidad pasa cuando

concluimos las narraciones: ni sabemos el porqué del juicio de Josef K. y de su condena, ni podemos comprender la razón de la situación incierta de K. en *El castillo*.³⁰ La semejanza más inmediata de la ironía situacional con la ironía verbal consiste en este contraste:

La ironía verbal y la ironía situacional son dos fenómenos distintos que únicamente llevan el mismo nombre porque dejan al observador o al receptor la sensación de que se habían roto ciertas expectativas y de que hay cierta oposición entre los elementos de la situación (en la ironía situacional) y entre la realidad y entre lo dicho (en la ironía verbal). (Kocman 2011: 20)

Sin embargo, en lo que se quiere insistir aquí, es en que no se trata de dos fenómenos que sólo comparten el nombre, cuando se percibe que la ambigüedad de la ironía puede dar lugar a considerar una frase como ironía verbal o situacional, dependiendo del enfoque que le quiera dar el intérprete y que al mismo tiempo permita el texto. Será esa referencia a un contexto específico de donde pueden surgir diversas interpretaciones de una misma frase; o, mejor dicho, dos formas de la ironía dependiendo del lugar en que nos coloquemos en relación con el texto.

En el último ejemplo sobre el Estado de derecho de la novela *El proceso*, nos hallaríamos frente a una forma del tropo que no requiere del lector disponer de información acerca del mundo extradiegético en el momento de la escritura de la novela, para comprender que hay en la frase un contraste, entre lo que enuncia el narrador de la novela y lo que realmente ocurre en el relato. Pero acerquémonos a otro ejemplo de las novelas. En este caso la cita corresponde al segundo capítulo de *El castillo*; Barnabas se presenta a K. con una carta, donde se le comunica al protagonista lo siguiente:

“Estimado Señor: como usted sabe ha entrado al servicio de los señores. Su superior

³⁰ Sin olvidar que este tipo de finales son algo específico de las novelas modernas: “Mientras que las novelas realistas [...] tienden a concluir con algún tipo de acuerdo, la novela modernista [...] termina con alguien que se marcha a pie, solitario y desencantado con los problemas por resolver” (Eagleton 2017: 188).

inmediato será el intendente del pueblo, quien le comunicará todos los detalles sobre sus condiciones de trabajo y salario, y al que deberá asimismo rendir cuentas. Sin embargo, yo también trataré de no perderlo de vista. Barnabas, el portador de esta carta, lo interrogará de cuando en cuando para conocer sus deseos y comunicármelos. Me encontrará siempre dispuesto a complacerlo, en la medida de lo posible. Me importa tener trabajadores satisfechos”. La firma no era legible, pero estampado al lado decía: “El jefe de la secretaría X”. (Kafka 2004: 36 y 37)³¹

El lector podría pensar, en un primer momento, que la carta es bastante clara para el receptor de la misma; no obstante, el personaje comienza a sospechar que algo no está bien en lo que se le ha informado y empieza a examinar a profundidad la misiva hasta llegar a la conclusión siguiente sobre las palabras de la carta: “Se trataba indudablemente de contradicciones, y eran tan visibles que debían de ser intencionadas” (Kafka 2004: 37).³²

La última frase permite, por un lado, tener en consideración a lo largo de toda la novela, como ocurre con Josef K. en *El proceso*, que el protagonista participa deliberadamente en todas las confusiones, contradicciones, paradojas y enredos que hay en el relato, ya que contrapone a la lógica del lector, la cual se podría inteligir por la carta, una interpretación alternativa; habla de una carta hecha adrede de forma contradictoria, en la cual, sin embargo, habría una intención oculta, lo cual también puede remitirnos a la enredada discusión que hay sobre el relato “Ante la ley” entre el sacerdote y Josef K. en *El proceso*.

Por otra parte, la misma frase de K. nos puede llevar a considerar ambas novelas a partir de esa orientación, de que todo está lleno de contradicciones, pero que son tan visibles que

³¹ “Sehr geehrter Herr! Sie sind, wie Sie wissen, in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen. Ihr nächster Vorgesetzter ist der Gemeindevorsteher des Dorfes, der Ihnen auch alles Nähere über Ihre Arbeit und die Lohnbedingungen mitteilen wird und dem Sie auch Rechenschaft schuldig sein werden. Trotzdem werde aber auch ich Sie nicht aus den Augen verlieren. Barnabas, der Überbringer dieses Briefes, wird von Zeit zu Zeit bei Ihnen nachfragen, um Ihre Wünsche zu erfahren und mir mitzuteilen. Sie werden mich immer bereit finden, Ihnen soweit es möglich ist, gefällig zu sein. Es liegt mir daran zufriedene Arbeiter zu haben’. Die Unterschrift war nicht leserlich, begedruckt aber war ihr: ‘Der Vorstand der X. Kanzlei” (Kafka 1982: 40).

³² “Das waren zweifellose Widersprüche, sie waren so sichtbar daß sie beabsichtigt sein mußten” (Kafka 1982: 41).

deben ser intencionadas. Pero más que tratar de resolver aquí los acertijos kafkianos, se interpreta que es irónico que el personaje quiera examinar esta carta como si se tratara de algo muy importante, cuando en realidad no parece ser así. Se podría ver como un ejemplo de ironía situacional, pero a la vez se podría interpretar a manera de ejemplo de ironía retórica del narrador, al presentar a su personaje como incapaz de atender sin sospecha el contenido de la carta.

Kerbrat-Orecchioni (1992) argumenta: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o algo” (211); entonces, se puede proponer que el narrador coloca intencionalmente a su personaje en esa situación para bromear con él. A este respecto, Horstkotte sostiene que la “focalización interna fija” en *El proceso*, no se puede sostener por completo en *El castillo*, debido a que desde el comienzo de la obra tendríamos a un narrador heterodiegético que nos explicaría lo que esperaba K. al llegar al pueblo del castillo y lo que en verdad mira K. en el lugar, por lo cual:

The ironic distance between narrator and focalizer is a driving motor of the narrative [...] The assertion that there is, in fact, a castle on the mountain therefore has to be the narrator's, not K.'s, meaning that the initial statement is not internally focalized. [...] Although the narrative situation is based on a combination of the narratorial and focalizing positions, an ironic distance is thus created between the two. Bearing in mind the different ontological status of the heterodiegetic narrator, however, it would appear that the ultimate irony is the narrator's, at the expense of the focalizer's credibility. (2009: 174-178)

Esta ambigüedad de la focalización, así como la repentina incursión del narrador heterodiegético que sólo sería detectable en algunas mínimas partes de la obra, permite argumentar que no sólo las frases de los personajes o del narrador podrían interpretarse conforme a ejemplos de ironía situacional o verbal, dependiendo del punto de vista que se adopte en relación con los mismos, sino que la desestabilización de los elementos del relato

corresponde tanto al contenido como a la forma en que se nos presentan estas historias. Entonces, las primeras sentencias de ambas novelas, el que K. sea arrestado sin haber cometido un crimen, como el que K. no pueda llegar a ver el castillo que supuestamente se encuentra en el lugar, serían modos en que el relato expresa una situación irónica, pero, a la vez, una burla del narrador, por lo cual es importante insistir en que ambas formas de la ironía, la verbal y la situacional, tendrían lugar en el texto dependiendo de la focalización que uno elija.

Por estas razones, o ambigüedades, entre las expresiones de los narradores y las expresiones o pensamientos de los personajes en las novelas, no siempre es sencillo determinar en qué momento los personajes principales o secundarios están siendo irónicos. Por ejemplo, en *El castillo*, el personaje principal, el topógrafo llamado K., busca por todos los medios, durante nueve capítulos, que su empleo en el pueblo, al cual recién llegó, sea permitido por las autoridades de este. Estas habitan en el castillo y uno de ellos, un extraño personaje llamado Klamm, le hace llegar en el décimo capítulo una carta donde le expresa lo siguiente: “Los trabajos de agrimensura que ha realizado hasta ahora merecen mi aprobación. [...] ¡Qué no disminuya su celo! ¡Lleve usted los trabajos a buen fin! [...] la cuestión de su sueldo se resolverá próximamente. No le pierdo de vista” (Kafka 2004: 136).³³ Lo único que desea K. es ejercer su trabajo; pero no sabemos si Klamm está burlándose de K. -si interpretamos que la vigilancia de las autoridades del castillo sobre K. es permanente y no logra iniciar sus trabajos como agrimensor- o si el emisor de la carta de verdad desconoce por completo la

³³ “Die landvermesserischen Arbeiten, die Sie bisher ausgeführt haben, finden meine Anerkennung. [...] Lassen Sie nicht nach in Ihrem Eifer! Führen Sie die Arbeiten zu einem guten Ende! [...] die Entlohnungsfrage wird nächstens entschieden werden. Ich behalte Sie im Auge” (Kafka 1982: 187).

situación del destinatario. Es posible que se trate de ironía verbal, pero no se puede afirmar con seguridad que este sea el caso.

Con mayor certidumbre se puede hablar de los nombres propios de los personajes en *El proceso* y *El castillo*, como formas de ironía verbal mediante los cuales se manifiesta en la diégesis una incongruencia entre un sentido explícito y otro implícito; pues si en un relato los personajes “son interdependientes [y] ejercen unos sobre otros una constante y vigilante restricción, lo cual no les permite expandirse de forma arbitraria ni ser ‘autónomos’; de hecho dependen no sólo unos de otros sino del universo ficcional que les ha dado vida” (Pimentel 2014: 68); entonces, los antagonistas de Josef K. y K., dentro de esa cohesión interna de la narración, están determinados por el relato a modo de obstáculos que se imponen a los esfuerzos de las figuras principales.

1.4. Los nombres propios y la ironía

El nombre propio es “punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato” (Pimentel 2002: 63), el tema de los nombres propios en la obra de Kafka ha dado lugar a diversas interpretaciones al igual que a múltiples confusiones, principalmente cuando el nombre del autor Franz Kafka pareciera estar involucrado en sus ficciones. El apellido Kafka que significa en checo “cuervo” (*kavka*) permite sobre todo la asociación con “El cazador Grachus” (“grajo”, “cuervo”) en su barca limítrofe entre la vida y la muerte, pero de igual forma está Gregor Samsa con las letras intercambiables de su apellido por Kafka; el Josef K. o el apenas mencionable K. -a punto de desaparecer por su designación mínima en *El castillo-*, así como la estación Kalda perdida en la estepa rusa en el cuentito “Recuerdo de

una estación en Kalda” es leída “Kafka” (David 2003, 199) y el escritor firma muchas de sus cartas con una “F” o con una “K”.

Por otra parte, están los Franz: en *El Proceso*, uno de los guardianes que “arrestan” a Josef K.; en *Amerika* hay un Franz, que además se apellida Butterbaum, una planta, pero igual, literalmente, significa “árbol de mantequilla”, y se piensa en lo inmediato en la débil constitución física y en la extrema delgadez de Franz Kafka; además está el ingeniero Franz de “El mundo urbano”, a quien su preocupado amigo en este cuento le dice: “Pero Franz. [...] No soy un loco que te despierta sin motivo alguno” (Kafka 2007: 91).

Se interpreta que el autor ironiza también con su propio nombre y que el sentido literal es un nombre más en un texto literario, pero el sentido irónico invita a la paradoja del ir y venir constante del nombre del autor al nombre del personaje en el caso de este escritor, primordialmente, como una constancia de que literatura y vida están hechas con la misma sustancia irónica. Si es así, lo que se ironiza es justo la interpretación literaria, ya que, al igual que en otros ámbitos de la obra, se cierran al intérprete las puertas del significado estable. O regresando al tema de la disimulación propia del ironista, este finge o expresa un conflicto, una crisis; de otro modo, da la impresión de que observa algo desde fuera, con distanciamiento, por lo cual será necesario “analizar los dispositivos que emplea el ironista para disfrazar su actuación, la naturaleza de su cortina de humo [es decir, sus] procedimientos retóricos, [entre los que puede estar la] ficcionalización de su propia persona” (Ballart 1994: 319).³⁴

En este sentido lúdico e irónico, uno de los guardianes en *El proceso*, Willem, tiene un

³⁴ Y que el contexto lingüístico-cultural también ocupa un lugar importante en la interpretación de la ironía queda más claro en el hecho de que usar la primera letra del apellido no necesariamente implica una ficcionalización de la propia persona, sino que un apellido que comienza con “K” va a llamar más la atención en la lengua castellana donde es poco común encontrar apellidos con esta letra.

nombre muy semejante a la palabra “voluntad” en alemán (*Wille*, a veces *Willen*), lo cual resulta contrastante con la manera en que lo azotan después de que Josef K. lo ha acusado de querer sobornarlo; esto pondría en predicamento esta cualidad humana al interior de la obra de una forma peyorativa. Por otro lado, el abogado de Josef se llama Huld. El nombre que se puede traducir como “favor” es muy cercano al verbo “huldigen” (“venerar, acatar”), pero en vez de hacerle un favor a Josef K., éste tiene que someterse al abogado; por lo tanto, este encuentro indica que, a pesar de sus esfuerzos, Josef K. está destinado a no ser escuchado por la justicia.

También existe un comerciante, igualmente en un proceso inculpatario, llamado Block, en español “bloque”, como “bloque de piedra” o, incluso, algo que obstruye el paso; tal personaje se interpone entre Josef K. y Leni, además de que es un ejemplo del sometimiento y de la degradación a la que pueden llegar los acusados: “Ya no se trataba de un cliente, sino del perro del abogado” (Kafka 1999: 174).³⁵ En este sentido, todavía se puede relacionar la frase con la que concluye *El proceso* (“como un perro”) con este personaje, debido a que Josef K., al final, reconocería que no habría ido más allá en sus esfuerzos que Bloch.

Por último, Titorelli, seudónimo que el mismo pintor ha elegido (123), parecería nombre de pintor del Renacimiento italiano, pero además de jueces sólo pinta copias idénticas de un mismo cuadro (147); por lo cual, su devaluación consistiría en su falta de talento y en esa misma tesitura en la inutilidad de su supuesta y “valiosa” ayuda. Todos estos nombres constituyen en las novelas un anuncio o premonición de los acontecimientos.

Lo mismo sucede en *El castillo*: el nombre del incomprensible Klammm, uno de los

³⁵ “Das war kein Klient mehr, das war der Hund des Advokaten” (Kafka 1990: 265).

personajes principales, es cercano al checo *klam*, que significa “ilusión”, “engaño” o “espejismo” (Dowden 2010: 74). Existe en la misma lengua, por ejemplo, la expresión *optický klam* (“ilusión óptica”). Por otra parte, el término en alemán para este nombre puede significar “precipicio” como sustantivo y “helado”, “húmedo” o “frío” como adjetivo. Siendo el antagonista de K., la ironía consistiría en que todos los esfuerzos de esta última figura están marcados como ilusorios o vanos frente a un personaje con estas cualidades.

Barnabas, el mensajero de la novela, podría referirse en su etimología griega a una combinación de “hijo” y “profeta”; es también el nombre de uno de los primeros apóstoles cristianos y en la Biblia se nos cuenta que su nombre original (José) fue cambiado a Barnabas (Bernabé, castellanizado), que significa “hijo de la consolación” (Hechos 4:36); pero en lugar de llevarle un mensaje de consuelo o salvación a K., sólo le trae las ilusorias cartas de Klamm, así, la víctima de la burla sigue siendo K.

Una confusión al interior de *El castillo* se da entre los secretarios Sordini y Sortini, precisamente por sus nombres con filiación italiana, ya que el primero puede relacionarse con la palabra “sordo” y, por lo mismo, es posible que no esté enterado de que le atribuyen el abuso de Amalia que en realidad fue obra de Sortini. Hay, por último, un secretario de Klamm llamado Momus, al cual me parece pertinente dedicarle un espacio en los siguientes párrafos.

El primer registro de Momus en la literatura occidental lo realiza Hesíodo en la Teogonía:

Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato; parió también a Hipnos y engendró la tribu de los sueños [Ὀνειρώων, plural de ὄνειρος; origen de onírico]. Luego, además la diosa, la oscura Noche, dio a luz sin acostarse con nadie a la Burla [“Momon” (Μῶμων en el original), acusativo del masculino “Momos” (μῶμος)], al doloroso Lamento y a las Hespérides que, al otro lado del ilustre Océano, cuidan las

bellas manzanas de Oro y los árboles que producen el fruto. (Hesíodo 2015: 20)

Si se piensa en el árbol genealógico del personaje, se estará de acuerdo en que la figura se encuentra en un mundo propicio y familiar dentro de la novela. Este, aunque en la mayoría de las versiones es relacionado con la crítica y la “burla”, es enlazado en otros estudios con la culpa;³⁶ la interpretación de ambos sentidos en el mismo personaje podría estar conectado con los efectos negativos que le produce a este dios burlarse de todo lo que encuentra a su paso. Hay, no obstante, más elementos para asociarlo con la burla; según la investigación de Marthe Robert “Momus conserva el nombre mitológico que le designa como crítico del Olimpo (es él quien revela los defectos de los dioses y los abandona a la burla)” (cf. Llovet 2004: 385). Para Grimal (1981) “Momos es la personificación del sarcasmo” (365). Para Humbert (1978) es “dios de los chistes, de la burla y de las palabras alegres. Lleva encasquetado un gorro adornado con cascabeles: en una mano ostenta una careta y en la otra una muñeca, símbolo de la locura” (110).³⁷

Retomando una fábula de Esopo, Damon (2011) cuenta algo característico de esta deidad: la crítica que le hace a Prometeo por haber creado al ser humano sin una ventana en el pecho de los mortales para poder descubrir sus pensamientos y deseos (46).³⁸ Momus, finalmente, por su actitud crítica y burlona fue expulsado del Olimpo.³⁹ Se está tentado a nombrar al personaje como “dios de la ironía” por su carácter en esencia burlón; aunque en la novela no

³⁶ *Theoi Greek Mythology*: <http://www.theoi.com/Daimon/Momos.html> (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018).

³⁷ Y este aspecto carnavalesco es el que ha sobrevivido hasta nuestros días con la presencia del Rey Momo en un carnaval como el de Río de Janeiro, Brasil.

³⁸ Platón también lo nombra en la República en un debate sobre la naturaleza del filósofo: “¿Has de censurar entonces a una ocupación [la de filósofo] que no se puede practicar como es debido si no se está por naturaleza dotado de memoria, facilidad para aprender, grandeza de espíritu y de gracia y no se es amigo y congénere de la verdad, de la justicia, de la valentía y de la veneración?” -No, ni Momo censuraría algo por el estilo” (Platón 2015: 304).

³⁹ *Encyclopedia Mythica*: <https://pantheon.org/articles/m/momos.html> (10 de marzo de 2018).

se destaca en lo inmediato este aspecto, sino su papel de interrogador de K. La primera vez que aparece en *El castillo* se encuentra con el personaje en la posada de los señores (“Herrenhof”) y así se presenta:

“Soy Momus, el secretario de pueblo de Klammm”. [...] “¿Qué es eso de secretario de pueblo?”, preguntó K. al cabo de un rato. [...] “El señor Momus se ocupa [respondió la posadera] de todos los trabajos escritos que Klammm necesita en el pueblo y es quien recibe primero todas las demandas del pueblo dirigidas a Klammm”. (Kafka 2004: 126-127)⁴⁰

Si todas las peticiones del pueblo tienen que pasar por este personaje, no parecería raro que todas lleguen deformadas al castillo. Si este es el enlace que Klammm le ofrece a K., quizá por eso se niega al interrogatorio. La relación que tiene Momus con la palabra escrita es significativa al interior del texto literario en el que se encuentra; es probable que la obra esté reconociendo la posibilidad de una interpretación irónica de sus elementos; pero no hay que dejar de mencionar lo que responde el protagonista a la posadera cuando se niega a ser cuestionado por el personaje: “Ay señora, [...] ni es el único camino hacia Klammm ni vale más que otros caminos” (129).⁴¹ Momus volverá a hacer acto de presencia para permitirle a K. la entrada a la posada de los señores, donde momentos después tendrá lugar una disparatada reunión entre K. y el secretario Bürgel.

La ironía verbal también podría consistir en que, siendo dios de la burla, acaso de la ironía, su papel solo atiende a una parte de la etimología de la palabra, la que significa “preguntar”, con lo cual el dios estaría siendo, del mismo modo, blanco de una burla, al negársele la relación con la “disimulación” propia de la ironía. Lo anterior demuestra, no sólo el grado de

⁴⁰ “Ich bin Momus, der Dorfsekretär Klamms’. [...] ‘Was ist denn das: Dorfsekretär’, fragte K. nach einem Weilchen. [...] ‘Herr Momus [respondió la posadera] besorgt die im Dorfe nötig werdenden schriftlichen Arbeiten Klamms und empfängt alle aus dem Dorf stammenden Ansuchen an Klammm als Erster’ (Kafka 1982: 174-175).

⁴¹ “Ach Frau Wirtin’, sagte K. ‘es ist weder der einzige Weg zu Klammm, noch ist er mehr wert als die andern’ (177).

sofisticación de la ironía en el caso de estas novelas, sino del mismo modo, como expresa Hutcheon, que “las teorías del tropo que se fundan únicamente en la especificidad semántica antifrástica de la ironía, no son muy útiles para el análisis de textos más largos que la palabra o el sintagma” (1992: 180), ya que ofrecen muchas limitantes para el análisis global de una obra literaria, a causa de que no suelen reconocer el carácter ampliamente pragmático de la ironía verbal (174). Lo mismo ocurre con la “teoría de la pretensión”, aunque ésta es útil para examinar enunciados, no permite inspeccionar las relaciones más complejas de la ironía que se desarrollan en el discurso literario, si bien sus hipótesis serán útiles para el acercamiento a la ironía cinematográfica, pero sin que se deje de considerar la función pragmática.

La intención pragmática del autor se ha venido reconociendo como algo esencial del fenómeno, puesto que “si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto [...] hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto, irónica, del autor” (175). Sin embargo, esta intención autorial en relación con la ironía verbal en la obra de Kafka suele reducirse, desde mi punto de vista, a la utilización de los nombres propios; pero, se insiste en que hay una estrecha cercanía entre lo que se nombra y lo que se presenta en el relato; aunque se haya apuntado a los nombres de los personajes como ejemplos de ironía verbal, ninguno de éstos puede separar sus efectos en los relatos de la ironía situacional. Los personajes citados están íntimamente relacionados con otros aspectos de las obras; tal es el caso de Sordini a modo de símbolo de la incomunicación en *El castillo*, o de Block como el de la imposibilidad de la travesía en *El proceso*.

Para concluir con este apartado, es evidente que la ironía verbal siempre se puede considerar como una forma de acercarse a estas novelas; pero se requeriría nombrar con claridad, en cada caso, el contexto específico que se toma como punto de partida para

entender si los personajes están siendo serios o irónicos; pero esto es, justamente, algo de lo más dificultoso en relación con estas novelas de Kafka, los contextos diegéticos se confunden con facilidad y no es posible esquivar las ambigüedades narrativas presentes en la relación de los personajes con su narrador; del mismo modo, no se puede dejar de lado la conexión de las ironías verbales con otros tipos de ironía. En cuanto a la ironía situacional, aún resta por decir que la misma ejerce su radio de acción de una manera similar a la forma dramática, a causa de que se habría desprendido de la misma; pero me acerco a este último tema, junto a otros ejemplos de la ironía situacional en las novelas, en los siguientes párrafos.

1.5. Otros aspectos de la ironía situacional en las novelas

Esta ironía resulta más accesible al lector de las novelas, pues su presencia y las consecuencias de esta serían más claras si sólo nos enfocamos en la actuación de los personajes. Por ejemplo, Josef K. en *El proceso*, siempre atento a las promociones en el banco donde trabaja, recibe una invitación del subdirector, para ir a una excursión con otros amigos, que tendrá lugar el mismo día en el cual Josef tiene que asistir a su primer interrogatorio en el juzgado (Kafka 1999: 37); cuando Josef asiste al tribunal decide hacerse pasar por un extraño que está buscando a un carpintero de nombre Lanz, bajo la idea de evadir con rapidez el citatorio e irse de ahí; pero el resultado de esa falsa indagatoria lo lleva, precisamente, a la puerta del tribunal (41).

Por otro lado, K. en *El castillo* va a la posada de los señores con la ávida necesidad de entrevistarse con el secretario Erlanger, pero termina dormido junto a los pies del secretario Bürgel (Kafka 2004: 287); y, finalmente, K. ha ido a ese pueblo para trabajar como topógrafo

y sólo consigue un trabajo como ayudante en la escuela del lugar (107). Todas estas situaciones de las novelas son características de la mencionada ironía;⁴² en cada una de ellas hay una primera motivación del personaje que se contrapone al resultado, el cual sólo se comprende mediante el contexto más amplio de la novela.

Pero lo que se quiere subrayar aquí es que este tipo de ironía no sólo se puede rastrear en el actuar de los personajes, sino también en otros elementos de las obras. Por ejemplo, en el espacio que los contiene, y este espacio diegético de igual forma puede considerarse como parte de esa topografía a la que se refiere el título del capítulo. Si la calle principal del pueblo no conduce al castillo, sino que sólo llega hasta sus cercanías para luego desviarse, esto se corresponde con la burla de la cual es víctima el topógrafo K., quien, precisamente, está en este pueblo para medir las extensiones de este. Tras sus idas y venidas por el pueblo, K. se encuentra en el mismo punto que cuando llegó, sin haber avanzado apenas en su objetivo de llegar al castillo y obtener el reconocimiento necesario para ejercer su trabajo. Y esta ironía, asimismo, se presenta en el hecho de que los lugares de descanso son de trabajo y en la duplicación de espacios en la novela (Girotti 2016: 210); por ejemplo, son dos las posadas, lo cual del mismo modo tiene su reflejo en la duplicación de los personajes, tal como ocurre con los ayudantes.

La misma experiencia, la de la confusión constante en relación con el espacio, le ocurre a Josef K. en *El proceso*; a las situaciones inesperadas corresponde la imposibilidad física de atravesar las puertas idóneas que le permitirían una salida; al contrario, cada puerta se

⁴² Robertson (2005), de igual modo, ve ejemplos de esta “ironische Situation” en *El proceso* durante las visitas que hace Josef K. a las oficinas del juzgado o a la catedral; en ambas se aproxima a una salida que al final se le niega, en el primer caso porque el personaje se siente mal físicamente y, en el segundo, porque la única respuesta que recibe del sacerdote es una parábola (“Ante la ley” [“Vor dem Gesetz”]) incomprensible para él (103).

corresponde con una nueva confusión; así, al visitar a Titorelli, un personaje que en teoría le ha de ser útil para lidiar con su proceso, descubre que la habitación del pintor linda con las instalaciones del tribunal. Lo que podría interpretarse como la inclusión de lo desconocido en la vida cotidiana, también puede ser analizado según lo contrario; es decir, irónicamente, ese espacio físico de lo cotidiano podría ser el impedimento principal para acceder hacia lo extraordinario o lo metafísico.

Las acciones de ironía situacional tampoco pueden concebirse como aisladas si se piensa que la obra está configurada de una forma en la que cada uno de sus elementos irónicos está estrechamente relacionado. Ya se adelantó que los nombres de los personajes tienen un efecto en la situación del protagonista, lo cual, a su vez, está unido al espacio que habitan; es decir, los protagonistas no hacen frente sólo a experiencias irresolubles; sino que esas vivencias los van empujando, poco a poco, hacia espacios más estrechos de actuación y de movimiento.

La ironía determina en buena medida la estructura de las novelas, pues a las dificultades para discernir si las frases del texto se corresponden con la seriedad o la ironía verbal, tendríamos, en cambio, el nombre de los personajes a manera de constancia del actuar de un ironista, pero con más seguridad se podría hablar, no sólo de la ironía situacional como un recurso para presentar las vicisitudes de los protagonistas, sino de acuerdo a algo que está ligado en profundidad al conjunto de la obra. Pero no sólo eso, sino que, a esta misma ironía situacional, a esta burla permanente de los personajes, también estaría unida la incongruencia de una prosa objetiva, fría y jurídica como es la de Kafka. Sin embargo, no estaríamos ante una sátira de la administración jurídica; sino, por su intemporalidad, ante la ironía que contrapone, a un mundo obtuso y cerrado, una hiperbólica descripción de un espacio que roza los límites de lo absurdo y, en su exceso, lo trágico y lo cómico como aspectos que se derivan

de la ironía dramática.

1.6. Otras ironías

En su vida, Kafka tuvo la oportunidad de experimentar lo que se suele llamar ironía del destino y de lo anterior han dejado constancia sus biógrafos. Algunos ejemplos de tal ironía en su existencia se hallan en su relación con el judaísmo, la enfermedad, su necesidad de independencia y la desventurada relación con su padre. La ironía del destino se refiere, en especial, a la vida humana cuyas circunstancias se ven rebasadas por situaciones no previstas o que están más allá de su poder: “we do not see the effects of what we do, the outcomes of our actions, or the forces that exceed our choices” (Colebrook 2004:14). Muchas veces se piensa que ese destino por medio de un agente externo se burla de los seres humanos: “a deity [or] the universe itself, leads a character to a sense of false hope, which is duly frustrated and mocked” (Hirsch 2014: 789); aunque se trate sólo de circunstancias de la vida misma.

La ironía del destino es un tipo de ironía que también ha sido llamada existencial, cósmica (Colebrook 2004), accidental (Tittler 1984), metafísica (Zavala 1992) o *vitae* (Müller 2007). Para Colebrook, por ejemplo, no hay diferencia alguna entre la forma dramática y la “cósmica”: “Cosmic or tragic irony: Where the expectations of a character or community are thwarted by life’s events, events which often seem to pass judgement on life or that seem to be the outcome of fate” (2004: 175). Estas características, enunciadas por Colebrook, son las mismas que permiten pensar en todas estas representaciones de la ironía como deudas de

la ironía situacional.⁴³ Muecke manifiesta que el término ironía para la cultura moderna se recuperó en el siglo XVIII y que la ironía situacional se habría derivado de la ironía dramática en cuanto a la comprensión del mecanismo de incongruencia mediante el cual ocurren ambas (1986: 81).⁴⁴

Por otra parte, no deja de ser interesante, regresando a Rohl, que este autor explique la ironía en la obra de Kafka como una especie de mecanismo de defensa con el cual el escritor se protege del mundo exterior, sin embargo, hasta llegar a un punto donde el mundo se vuelve irreconocible e intransitable (1958: 384). La ironía, si es que se trata de tal mecanismo de defensa, es que el autor más crítico, y acaso el más aislado,⁴⁵ de la literatura moderna occidental es probablemente el que más comentarios, estudios y análisis ha suscitado en el siglo XX.

En su correspondencia o en sus diarios Kafka suele usar pocas veces las palabras “Ironie” (ironía) o “ironisch” (irónico). Por ejemplo, alguna vez le escribe a Milena Jesenská en respuesta a una conversación que ambos sostienen sobre el periodista checo Arne Laurin (1889-1945): “El comentario sobre Laurin (¡qué memoria! -Esto no es una ironía, sino envidia y no envidia, sino una tonta diversión) que has entendido mal”. Kafka advierte sobre las malinterpretaciones a las que se expone una frase, que, tomada como irónica, podría dar lugar a una desavenencia. Reiner Stach, biógrafo de Kafka, cuenta en su investigación que el

⁴³ Colebrook también enfatiza el contraste como manera peculiar de la ironía verbal y la situacional: ambas comparten “a notion of a meaning or intent beyond what we manifestly say or intend” (13). Se trata de una incongruencia entre lo que se dice o lo que ocurre y lo que realmente significa el discurso o la situación.

⁴⁴ Müller expresa que el concepto se empezó a entender en la literatura alemana desde el siglo XVIII en forma de ironía existencial (*Existentielle Ironie*) o forma de vida (*Lebensform*), es decir: “als eine Figur, die das gesamte Leben, Denken, Reden und Handeln eines Menschen prägt” (187): “como una figura que caracteriza la totalidad de la vida, pensamiento, conversación y acción de una persona” (traducción propia).

⁴⁵ Es Stuger (2017) el que sugiere que la escritura de Kafka, uso de pronombres, paradojas, etc., tiene que ver con su condición como enfermo de autismo. Se esté o no de acuerdo con ese estudio, amén de cualquier argumento, el texto demuestra por sí mismo la fascinación y misterio que sigue provocando la obra y el escritor en el siglo XXI.

escritor creció a finales del siglo XIX en una época en la que el uso de la ironía era común en las expresiones artísticas, pero también podía ser tomada como una afrenta:

Ironie als frei schwebendes intellektuelles Spiel war allenfalls in der Literatur oder auf der Bühne anzutreffen. [...] Ironie konnte im Alltag gefährlich werden, sie wurde als Aggression aufgefasst und beispielsweise im nationalen Hader zwischen Deutschen und Tschechen als besonders verletzende Waffe häufig eingesetzt. Eine ironische Bemerkung war noch in den neunziger Jahren hinreichender Grund für eine Forderung zum Duell. (2014: 638 y 641)⁴⁶

Medio año antes de su muerte, en noviembre de 1923, Franz Kafka le escribe a su hermana Valli sobre los mensajes que traen las hojas de los calendarios de la siguiente manera: “Ein anderesmal war ich entsetzt über die Kohlenrechnung, worauf er [der Kalender] sagte: ‘Glück und Zufriedenheit ist des Lebens Seligkeit’, darin liegt freilich neben der Ironie eine beleidigende Stumpfsinnigkeit”.⁴⁷ En la misma carta el autor llega a mencionar la expresión “böartig ironisch” (“malvadamente irónico”) respecto al mismo tema, con lo cual se indica la ambivalencia proverbial de la ironía, que fluctúa entre lo divertido y lo malicioso.

Del mismo modo, en *Carta al padre* el autor se queja de la ironía hiriente del progenitor en el sentido que se conoce como sarcasmo. En esta carta encontramos ejemplos de un tipo de ironía que “llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva” (Beristáin 2001, 280). Franz Kafka ve este aspecto en el talante de un “recurso retórico” esencial en el “método educativo” del padre:

⁴⁶ “En el mejor de los casos, la ironía como flotante juego intelectual se encontraba en la literatura o en el escenario. [...] La ironía podía volverse peligrosa en la vida cotidiana, se percibía similar a una agresión y se usaba a menudo como un arma particularmente dañina en la discordia nacional entre alemanes y checos. Un comentario irónico fue en los años noventa [del siglo XIX] razón suficiente para la demanda de un duelo” (traducción propia).

⁴⁷ “En otra ocasión estaba horrorizado con la factura del carbón, a lo cual él [el calendario] dijo: ‘La felicidad y la satisfacción son las bendiciones de la vida’, hay en eso, además de la ironía, una superficialidad insultante” (traducción propia). La carta fue tomada de <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1923/br23-045.htm> el 7 de abril de 2019.

Tus sumamente efectivos y, conmigo al menos, infalibles recursos retóricos en la educación eran: insultos, amenazas, ironía, risa maligna y -curiosamente- autoinculpación. [...] Tenías una confianza especial en la ironía como método educativo; además se avenía muy bien con tu superioridad sobre mí. Una amonestación tuya solía tener esta forma: “¿No lo puedes hacer como te estoy diciendo? Te resulta ya demasiado, ¿no? Claro, no tienes tiempo” y cosas similares. (Kafka, 2014: 8-9)⁴⁸

La dolorosa *Carta al padre* que para Deleuze y Guattari (2001) es productora de “tristes interpretaciones psicoanalíticas” (19), también nos recuerda el distanciamiento necesario de la obra de Kafka con la vida de su autor cuando en esa misma carta se menciona que “recordando esa inmensidad [de la culpa] escribí yo una vez con certeza sobre una determinada persona: ‘Tiene miedo de que la vergüenza le sobreviva’ (Kafka 2014: 17).⁴⁹ Se trata de una variante de las últimas palabras de *El proceso*: “als sollte die Scham ihn überleben” (“como si la vergüenza fuera a sobrevivirle”), lo que es un ejemplo más de las complejas relaciones que tiene el autor con sus textos y de cómo suele distanciarse con diversas actitudes de estos.

Aunque para algunos estudiosos el sarcasmo sólo es “un subtipo de ironía que envuelve cualquier expresión de una actitud displicente y agria” (Cabedo Nebot 2009: 16), aquí se entiende este como una forma de ironía sin su carácter profundamente ambiguo, siempre abierto a la posibilidad de la incomprensión, debido a que “el sarcasmo [...] parece exigir el conocimiento de la actitud por ambas partes” (16). Y como se trata de una burla que necesita la participación inmediata de los involucrados, ya que siempre habría un personaje que la

⁴⁸ “Deine äußerst wirkungsvollen, wenigstens mir gegenüber niemals versagenden rednerischen Mittel bei der Erziehung waren: Schimpfen, Drohen, Ironie, böses Lachen und –merkwürdigerweise- Selbstbeklagung [...] Ein besonderes Vertrauen hattest Du zur Erziehung durch Ironie, sie entsprach auch am besten Deiner Überlegenheit über mich. Eine Ermahnung hatte bei Dir gewöhnlich diese Form: “Kannst Du das nicht so und so machen? Das ist Dir wohl schon zu viel? Dazu hast Du natürlich keine Zeit?” und ähnlich” Todas las citas en alemán de *Brief an den Vater* provienen de la versión para Kindle de las obras completas: Kafka, Franz. 2015. *Gesammelte Werke*. s/l: Paperless.

⁴⁹ In Erinnerung an diese Grenzenlosigkeit schrieb ich: “Er fürchtet, die Scham werde ihn noch überleben”.

reconocería en lo inmediato, es más fácil de detectar en el texto literario. Su uso nos puede ayudar a establecer las relaciones que existen entre las figuras de la narración. Por el sarcasmo podemos saber que el tribunal de *El proceso* tiene entre sus costumbres, no sólo la de azotar a sus empleados; sino asimismo la de burlarse de ellos. Así ocurre en el capítulo quinto de la novela, cuando se castiga por corruptos a los dos guardianes que arrestaron previamente a K.: “Por ejemplo, lo que ha contado éste -y señaló a Willem- sobre su posible carrera es ridículo. Mira lo gordo que está [...], los primeros varazos no se van a notar con tanta grasa. ¿Sabes cómo ha engordado tanto? Tiene la costumbre de comerse el desayuno de todos los arrestados. ¿No se ha comido también el tuyo?” (Kafka 1999: 81).⁵⁰

Si la ironía y la interpretación de la misma dependen del punto de vista o contexto que uno adopte en relación con el texto, entonces, saber de qué marco de referencia partía el autor en relación con su novela *El proceso*, nos podría ayudar a explicar la risa que provocaba, y se provocaba, Franz Kafka al recitar su texto, según lo cuenta Max Brod: “So zum Beispiel lachten wir Freunde ganz unbändig, als er uns das erste Kapitel des *Proceß* [*sic*] zu Gehör brachte. Und er selbst lachte so sehr, daß er weilchenweise nicht weiterlesen konnte” (cf. Robertson 2005: 126).⁵¹ Mas, a estas fluctuaciones entre lo cómico y lo trágico que también serían un aspecto importante de la ironía dramática, como a otras facetas de la misma, se dedica el siguiente capítulo.

En conclusión, como mostraron los ejemplos de las novelas analizadas, las distintas formas

⁵⁰ “Was dieser hier z.B.” – er zeigte auf Willem – “über seine mögliche Laufbahn erzählt hat, ist geradezu lächerlich. Sieh an, wie fett er ist, – die ersten Rutenstreiche werden überhaupt im Fett verloren gehn. – Weißt Du wodurch er so fett geworden ist? Er hat die Gewohnheit allen Verhafteten das Frühstück aufzuessen. Hat er nicht auch Dein Frühstück aufgegessen?” (Kafka 1990: 111).

⁵¹ “Así, por ejemplo, reíamos los amigos tan incontinentemente cuando él nos representaba el primer capítulo de *El proceso*. Y él mismo reía tanto, de modo que en ese rato no podía seguir leyendo” (traducción propia).

de la ironía suelen desplegarse, creando una constelación de significados que pueden dar lugar a diversas interpretaciones que no sólo dependen del contexto elegido, sino también de la posición en la que el intérprete se ubique en relación con la ironía. Las diversas formas de la ironía se pueden aislar, pero la ironía siempre tiene efectos de toda índole en una narración y una de las funciones que permitiría resaltar su importancia en una obra artística, es la de ayudar a establecer un “último orden antes del caos. [...] Porque lo importante no es solamente burlarse, sino a la vez burlarse y preguntar” (Echeverría 2005), tal como lo establece la etimología de la palabra.

2. La ironía dramática en *El proceso* y *El castillo*

“Por supuesto, me reí entonces, luego, a medida que eso ocurría, me reí no solo de los chistes actuales, sino de los pasados y de los futuros y de todos juntos, y ya nadie más sabía de qué me reía realmente”.⁵²

Carta de Franz Kafka a Felice Bauer (9 de enero de 1913)

Se mencionó en el capítulo anterior que las referencias a la dramaturgia en las novelas se interpretan como marcas de la ironía dramática que permiten, a su vez, proponer que este tipo de ironía también es ironizada mediante una ironía de segundo grado, ya que no se establece un pacto de conocimiento entre el narrador (o la obra) y el lector, con el fin de evaluar el significado global de la manera de ser de los personajes, así como del mundo que los rodea; aunque, por otra parte, sí existe el distanciamiento necesario frente a los protagonistas para evaluar que la ironía dramática conserva elementos de su forma clásica y así poder identificarla en los textos; pues son estas señales las que entran en conflicto con la ironía de segundo grado y esta incongruencia -volviendo a la definición de ironía establecida antes-, sería necesaria para evaluar burlescamente a los personajes; pero, del mismo modo, según esta interpretación, al ser humano moderno en su búsqueda de grandes verdades en un mundo donde se han retirado las mismas – junto con los dioses-, debido a que esto es lo propio de la modernidad.⁵³

⁵² “Natürlich lachte ich dann, da ich nun schon einmal im Gange war, nicht mehr bloß über die gegenwärtigen Späßchen, sondern auch über die vergangenen und die zukünftigen und über alle zusammen, und kein Mensch wusste mehr, worüber ich eigentlich lache” (carta recuperada de <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas> el 1 de septiembre de 2018).

⁵³ Así lo propone Lukács en su *Teoría de la novela* (2010) al argumentar que existen en la historia civilizaciones “cerradas” o “integradas” (*geschlossen*) y civilizaciones “abiertas” o “problemáticas” (*problematisch*), con lo cual quiere indicar que hay culturas que encuentran todas sus respuestas en sí mismas, ya que todo tiene una explicación teológica o mitológica; mientras que hay otras, para las cuales, la realidad se vuelve problemática, confusa y falta de sentido, y expresan sus conflictos artísticamente; en el caso de Europa, con la novela moderna que para el autor inicia con Cervantes. No se expone a fondo aquí la teoría, ya que el uso que hace Lukács de la palabra “ironía” es el que corresponde a la ironía romántica y ésta sí se explica en lo posterior. Por ejemplo,

La burla, por lo demás, implica ridiculizar, buscar un motivo risible en una frase, persona o situación y esto se da en las novelas mediante la ironía de segundo grado antes mencionada; pero también se puede entender con lo que Henri Bergson explica en su ensayo *La risa*, donde enumera los mecanismos que el teatro, sobre todo, emplea real o metafóricamente para provocar la risa: el muñeco de resorte con la infinita posibilidad de repetir este juego, la marioneta manejada por hilos extraños y la bola de nieve, es decir, la situación que va creciendo poco a poco hasta arrastrarlo todo. Este autor precisa: “El mecanismo es cómico cuando el movimiento se desarrolla rectilíneo; pero es más cómico cuando el movimiento se hace circular, cuando todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverle al mismo sitio” (Bergson 1995: 47). El efecto, propio de la ironía que aquí se aborda, ocurre en las novelas, al punto que los personajes llegan a estar en algún momento tratados como muñecos o marionetas que regresan infinitamente al mismo sitio, en un entorno que complica su actuar y va aumentando hiperbólicamente sus trabas hasta arrasarlo todo, incluyendo el significado de las novelas.

Por ejemplo, en el último capítulo de *El proceso* el narrador nos ofrece la siguiente información sobre lo que experimenta Josef K. frente a sus captores: “Le daba asco ver aquellas caras tan limpias. En ellas se veía aún, literalmente, la mano aseada que las había limpiado, que había tocado los extremos de los ojos, que había frotado el labio superior, que había rascado las arrugas de las barbillas” (Kafka 1999: 201).⁵⁴

el autor anota: “Los esteticistas del primer Romanticismo, quienes fueran los primeros teóricos de la novela llamaron ironía al autorreconocimiento y, junto con éste, a la autodestrucción de la subjetividad” (70-71).

⁵⁴ “Vielleicht sind es Tenöre dachte er im Anblick ihres schweren Doppelkinns. Er ekelte sich vor der Reinlichkeit ihrer Gesichter. Man sah förmlich noch die säubernde Hand, die in ihre Augenwinkel gefahren, die ihre Oberlippe gerieben, die die Falten am Kinn ausgekratzt hatte” (Kafka 1990: 306 y 307).

Esta reificación o cosificación de las personas, propia de la época moderna y contemporánea, es la que según esta interpretación amenaza al personaje; y este límite, a punto de ser cruzado entre la marioneta y lo humano se señala en el mismo párrafo de la novela cuando el narrador anota: “los tres [Josef K. y sus dos captores] formaban tal unidad que, de haber golpeado a uno de ellos, se habrían caído los tres. Era una unidad como sólo pueden formarla casi los cuerpos inanimados”.⁵⁵

Y para Bergson “nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa” (1995: 55) -como cuando alguien cae al piso, inesperadamente, sin graves consecuencias-, así que este aspecto permite subrayar lo cómico en las novelas. Por lo demás, se realiza lo cómico porque una de las hipótesis del trabajo es que los directores de las películas del *corpus* al adaptar a Kafka no trasladan este sentido cómico en sus películas, por lo cual despojan a las novelas de algo que aquí se entiende como muy importante, pero eso tiene su explicación en los capítulos correspondientes.

De lo que se quiere dar cuenta en esta parte, es de que la forma de las novelas está muy unida a la ironía dramática no sólo por los recursos de distancia irónica e ignorancia del personaje frente a lo que le ocurre, sino además porque el protagonista colabora en el mismo destino, que pareciera querer evitar, al tratarse a sí mismo como actor de una obra de teatro, porque al hacerlo así también se concibe como autor de una dramaturgia, y en lugar de poder distanciarse de sí mismo, se hunde más en la puesta en abismo (*mise en abyme*) de las novelas. Este complicado dispositivo es lo que se quiere analizar en este capítulo, pero en primera instancia hay que comprender que la ironía dramática es la *puesta en escena* (*mise-*

⁵⁵ “Sie bildeten jetzt alle drei eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen waren. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann”.

en-scène) de su personaje principal y esto tiene su origen en la tragedia griega, pero también en la comedia helénica.

En la comedia griega existían dos personajes llamados *eiron* y *alazon*, el primero era un desamparado, “a weak but clever dissembler, who pretended to be less intelligent than he was and ultimately triumphed over his adversary, the *alazon*, a dumb braggart” (Hirsch 2014: 789); esta es ironía dramática porque era el público, de acuerdo a su punto de vista más amplio de la situación, el que decidía quién tomaba el papel de “irónico” en la obra y quién el de “fanfarrón”. Esta forma tiene su concreción en los *Diálogos* de Platón, donde Sócrates toma el papel del *eiron* y mediante preguntas en apariencia inocuas expone la debilidad de los argumentos de su contrincante (el *alazon*) para descubrir la “verdad”; lo cual conocemos como ironía socrática (Hirsch 2014: 790). Sin embargo, “la mayéutica socrática también es una *puesta en escena* ante un observador” ([cursivas en el original] Mancera Alba 2014: 19), es decir, en este acto se evalúan conocimientos al tiempo que presenciamos al igual que en el teatro el actuar de los oponentes.

Y durante el romanticismo se recupera la concepción de la ironía en su vertiente filosófica, es decir, según un recurso ya no sólo retórico, que expresa una cosa por otra, sino como un método de conocimiento de la realidad, ya que con la ironía se puede dar cuenta de los límites del saber; pero la ironía romántica, de igual forma, se puede interpretar como una *mise-en-scène*, en razón de que “así como la ironía socrática, la ironía romántica contiene un rasgo evaluativo de conocimientos y [...] es una especie de *puesta en escena* en la que se ejecuta ese acto evaluativo” ([cursivas en el original] Mancera Alba 2014: 24).

En la ironía romántica, el artista colabora en esta *mise-en-scène*, debido a que al distanciarse de sí mismo para dar razón en su obra artística de sus propias limitaciones cognoscitivas, se puede interpretar que se concibe en una especie de *theatrum mundi*, a razón

de que parece aceptar que detrás del escenario en el que se siente actuar existen fuerzas incontrolables que le rebasan. Del mismo modo, cuando hablamos de la ironía del destino es porque nos distanciamos por un momento de nuestra situación y nos vemos en cierto sentido desde fuera, como personajes en una obra que, dependiendo de la propia interpretación, puede concebirse como cómica o trágica; y no es muy diferente, según este punto de vista, lo que ocurre con los personajes de Kafka en sus novelas.

Por lo antes dicho, es que las referencias al teatro en las novelas se destacan en este trabajo, ya que las mismas son marcas de la ironía dramática, pero no sólo en el sentido de distanciamiento del personaje y perseverancia en su ceguera; sino porque los personajes de la obra, al citar el espacio teatral para reconocerse, también se colocan a sí mismos en una *puesta en escena*, como si quisieran comprender su situación convirtiéndose en personajes y autores de su propia obra; mas, con este actuar, no hacen más que colaborar en su irónico destino.

Por ejemplo, en el primer capítulo de *El proceso*, un Josef K. entusiasmado le relata a Fräulein Bürstner los pormenores de su arresto de la siguiente manera:

K. colocó la mesita en el centro de la habitación y se colocó detrás. “Debe usted imaginar la distribución de los personajes, es muy interesante. Yo soy el inspector, en aquel baúl están sentados los dos guardianes y junto a las fotografías están los tres jóvenes, de pie. [...] Y ahora empezamos. Ah, sí, me olvidaba de mí. El personaje más importante, o sea, yo, está situado aquí, frente a la mesita”. (Kafka 1999: 33)⁵⁶

Este distanciamiento del personaje de sí mismo, como actuando para sí, pero al mismo tiempo colaborando en su destino es propio de la ironía dramática. En la tragedia de Edipo, el

⁵⁶ “K. stellte das Tischchen in die Mitte des Zimmers und setzte sich dahinter. “Sie müssen sich die Verteilung der Personen richtig vorstellen, es ist sehr interessant. Ich bin der Aufseher, dort auf dem Koffer sitzen zwei Wächter, bei den Photographien stehen drei junge Leute. [...] Und jetzt fängt es an. Ja, ich vergesse mich. Die wichtigste Person, also ich, stehe hier vor dem Tischchen” (Kafka 1990: 44).

personaje en su inconsciencia llega a maldecir su propia vida cuando maldice a los asesinos de Layo; pero el personaje parece saber -o actúa como si pareciera saber- que está maldito. Si esto es así, las definiciones clásicas que se han dado antes sobre la ironía dramática, como algo que la explica desde el distanciamiento del autor y el lector (o el espectador) frente a la obra, donde el blanco de la ironía es el personaje, no suelen tomar en cuenta que al cambio en la suerte del mismo -de la prosperidad a la tragedia o viceversa-, y al distanciamiento irónico ya enunciado, se puede añadir un elemento más, y este sería el discurso del personaje como un detonador de la misma ironía dramática, ya que esta figura dentro de su mundo, en su indiscreción, también influye en su destino: “El doble sentido irónico de su habla no sólo refleja su destino sino que *hace* su destino” ([cursiva en el original] Menke 2015: 86).

Menke afirma que el personaje central de la ironía dramática se coloca en una distancia irónica idéntica a la que tienen el autor y el espectador, debido a que el personaje llega a hablar de sí mismo como si fuera otro, llegando a producir su desgracia “a través de sus actuaciones, porque este actuar consiste en un hablar en el que no sólo habla él mismo o no sólo habla como él mismo, sino que habla inconscientemente como su alter ego, como su propio autor y espectador” (2015: 86); por lo tanto, según este investigador, hay que sumar esta característica a la definición de ironía dramática. En otras palabras, el mismo Edipo al maldecirse “sabe” “lo que sólo puede saber un espectador que haya visto la obra [...] puesto que en su maldición habla como un autor, o a la inversa, su juicio y sentencia ejercen un poder autorial incontrolable [que lo] precipita en la desgracia” (86).

Hay en los personajes de la ironía dramática una *puesta en escena* que los distancia por un momento de su ser, así como una opinión de sí mismos que los determina. O se puede decir

que existe un *Urteil* (“juicio” en alemán) -así lo plantea Menke-⁵⁷ en un doble sentido: como capacidad de pensar o sentencia (enunciado) que se emite, pero también “sentencia” (castigo) o proceso legal que comienza al emitirse este juicio. Recuérdese, cómo en el cuento “Das Urteil” (“La condena”), del mismo Kafka, hay un acto “performativo” ejemplar de este doble sentido.⁵⁸

En el ejemplo citado más arriba de la novela *El proceso* la señorita Bürstner ha asistido esa misma noche al teatro, como lo informa Frau Grubach y, tal vez, Josef sólo quiere llamar su atención para ganarse sus afectos (Kafka 1999: 28); pero en el camino hacia su muerte el personaje insiste en que todo es parte de una función de teatro: “De pronto K. se volvió hacia ellos y les preguntó: ‘¿En qué teatro trabajan [*spielen*]?’” (Kafka 1999: 200).⁵⁹

Asimismo, en *El castillo* existe un momento donde Frieda le llega a reclamar a K.: “Estás dispuesto también a representar [*spielen*] un papel [*Kömedie*]” (Kafka 1982: 175);⁶⁰ o, literalmente, a “interpretar una comedia”. Pero dejar de actuar -*spielen* en alemán significa “representar” y “jugar”-⁶¹ es justo lo que no pueden dejar de hacer los personajes de las novelas, porque la ironía dramática en ambas obras es esencial en su funcionamiento y todo lo que expresan -como se dice coloquialmente en procesos judiciales- es usado en su contra.

No tienen alternativa, representan lo mejor posible su papel de adultos racionales y tratan de demostrar que tienen “juicio” y se condenan a “actuar”, pero al mismo tiempo quieren “jugar” para demostrar que no son tan serios y que comprenden su “interpretación” o

⁵⁷ El título completo de su texto en alemán es *Die Gegenwart der Tragödie: Versucht über Urteil und Spiel (La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación)*.

⁵⁸ El filósofo británico John Austin expresa en *Cómo hacer cosas con palabras* que un enunciado “performativo” (*performative*) es el que no se limita a describir un hecho sino que, por el mismo hecho de ser expresado *realiza* el hecho. Es decir, el enunciador pone en acción paralelamente un *performance*; por ejemplo, en los cuentos de hadas una palabra mágica puede poner en acción un acto.

⁵⁹ “K. wendete sich plötzlich ihnen zu und fragte: ‘An welchem Theater spielen Sie?’”

⁶⁰ “Du bist auch bereit Komödie zu spielen” (246).

⁶¹ A esta misma ambigüedad de la palabra *spielen* apunta también Menke (2015) en el título de su obra.

“actuación” (“das Spiel”), pero también se equivocan, ya que todo está determinado para que en ninguno de sus dos papeles puedan acceder al significado de la obra. Josef K. lo expresa en el primer capítulo de *El proceso*: “Si era una comedia, entonces él quería participar [mitspielen]” (traducción propia).⁶² Quiere jugar, ser parte de lo que sea que esté ocurriendo en su caso y es esta faceta lúdica a la que se entregan los personajes de las novelas la que igualmente hay que tener en cuenta cuando se piense en los mismos, por más que que el destino de Josef K. llegue a ser trágico, pues incluso en el camino a su muerte se nos llega a expresar: “Se puso en marcha y a él mismo se le contagió algo de la alegría que produjo con ello a los dos señores” (Kafka 1999: 202).⁶³

Por lo tanto, se habla de la ironía dramática como una *puesta en escena* porque el personaje se atrae su destino; pero la ironía está imbricada en toda la obra como una constelación, y concediéndole este marco referencial a las novelas, todo lo que dicen los personajes puede ser interpretado conforme a la ironía verbal, que a su vez determina la forma situacional dentro del contexto más amplio de la ironía dramática. Esto es de una manera similar a lo que se dijo de los personajes como un imán de situaciones irónicas. Pero lo propio de la ironía dramática es la *mise-en-scène*, esta mirada distanciada del personaje frente a sí mismo que por una parte intenta explicar su situación, pero al hacerlo se condena (*Urteil*) al *performance* (*Spiel*): “no sólo *refleja* su destino, sino que *hace* su destino” (Menke, *op. cit.* [cursiva mía]).

En español es sugerente pensar en la palabra “reflejo” como deudora de un triple significado, cuando se piensa en su etimología y en su uso cotidiano; primero, como un espejo que devuelve o refleja la propia imagen; segundo, como un modo en el que me pongo en

⁶² “War es eine Komödie, so wollte er mitspielen”

⁶³ “Er setzte sich in Gang und von der Freude, die er dadurch den Herren machte, gieng noch etwas auf ihn selbst über” (Kafka 1990: 308).

escena a mí mismo con la acción del pensamiento cuando *reflexiono* –“reflexionar” como volver sobre los propios pasos-; y, por último, es posible concebir la palabra conforme a una respuesta fisiológica involuntaria a un estímulo, tal como experimenta aquel que ha sentido sobre su piel el contacto con el fuego -o el hipo o un estornudo-. Este triple acto también estaría en los personajes principales de la novela, se reflejan a sí mismos mediante la consideración de que todo se trata de una escenificación, al tiempo que reflexionan para entender lo que les pasa, pero, a la par, eso los condena a responder con reflejos *irreflexivos* frente a los obstáculos que se encuentran en el camino, lo cual, por un lado, los cosifica, los vuelve trágicos, pero, paralelamente, les confiere aspectos cómicos.

Este efecto triple, por lo tanto, se quiere proponer como esquema de análisis al estudiar, como un primer acto, el funcionamiento de una ironía de segundo grado -o lo que se ha llamado antes la ironía de la ironía dramática-, desde la ironía romántica, concibiendo esta última como dos espejos encontrados o dos reflejos que se llevan hasta el infinito; en segundo lugar, la reflexión sobre la ironía dramática a partir de las novelas apunta a un sentido del mundo que se remonta en el tiempo al aspecto mitológico de este tipo de ironía, lo cual será explicado; y, en un tercer aspecto, se argumenta que lo cómico es como un acto reflejo en las novelas, es decir, hay un sentido que se llama aquí *slapstick*, que está en constante intersección con lo trágico. Estos tres aspectos, en este orden, se abordan en el resto del presente capítulo.

2.1. Ironía romántica

Para intentar explicar el funcionamiento de lo que se ha llamado la ironía de la ironía -o una ironía de segundo grado- es necesario remitirse a la relación de esta figura retórica y del pensamiento con el romanticismo alemán, en específico con Friedrich Schlegel, quien sería

el “auténtico inventor de la ironía romántica” (Safransky 2009: 59); ya que “a principios del siglo XIX (período en el que tuvo lugar la más astuta reflexión sobre el problema de la ironía), [Schlegel] elabora verdaderamente el problema” (De Man 1999: 237); este pensador y escritor alemán también es, según René Wellek, “el verdadero introductor del término ‘ironía’ en el análisis literario moderno” (Cf. Ballart 1994: 69).

La ironía romántica es un tipo de ironía que tiene que ver con “la interrupción de la ilusión narrativa” (De Man 1999: 251), pero de igual forma puede entenderse como una postura filosófica frente al mundo -o una *Weltanschauung*-, porque es un recurso con el cual el escritor quiere dejar constancia de sus limitaciones en el conocimiento de la realidad, a la par de su presencia en el texto literario:

Desde el punto de vista del yo-creador, la dialéctica activada por la ironía romántica en un texto literario está relacionada con la construcción, interrupción y destrucción de la voz narrativa. La construcción de una ilusión ficcional requiere de la figura de un narrador (auto-creación), pero este narrador es llamado a tomar distancia respecto de sí (auto-limitación) para poner en duda su propia identidad (auto-destrucción) a través de un cambio en el registro retórico que revela la presencia de una conciencia *autorial* ([cursiva en el original] Ventura Ramos 2015: 91)

En lo que sigue no se examina la ironía romántica en relación con el autor en las novelas, ya que no interesa su original aspecto literario tal como se ejemplifica en la obra de Ludwig Tieck, entre otros -aunque lo literario sea punto de partida y de llegada-; sino que importa su talante filosófico, su complejo procedimiento y la postura epistemológica a la que puede dar lugar, cuando la interrupción del discurso narrativo ocurre sólo como “destrucción” dentro de las historias que aquí se examinan, con un narrador que no sólo no toma distancia de sí en las novelas, sino que se confunde por completo con su personaje, así que estamos ante una concepción muy particular de la ironía romántica que se examina más a fondo en los siguientes párrafos.

En el fragmento 42 de la revista *Lyceum* (1797) Schlegel expresa: “La filosofía es la auténtica patria de la ironía, que podría definirse como belleza lógica” (2011 [versión digital]).⁶⁴ En este texto el autor reconoce la existencia de una “ironía retórica”, útil para dirimir polémicas, pero que no se compararía con “la musa socrática”, y habla de las equivalencias entre poesía y filosofía en su relación con la ironía para concluir diciendo:

Hay poemas antiguos y modernos que exhalan continuamente y por todas partes el divino hálito de la ironía. Habita en ellos una bufonería auténticamente trascendental: en el interior, aquel estado de ánimo que lo abarca todo con la mirada y que se eleva infinitamente por encima del propio arte, la propia virtud o genialidad; y en el exterior, aquella ejecución que presenta el estilo mímico de cualquier bufón italiano corriente. (Schlegel 2011 [versión digital])

La filosofía como casa de la ironía nos lleva a la idea de esta figura concebida como una estructura que se piensa de acuerdo a algo puramente racional, pero que no carece de belleza en su estructura -“belleza lógica” (“logische Schönheit”) la llama Schlegel-, así que del mismo modo su esfera pertenece a la estética o a la reflexión artística, por lo mismo, se llega a proponer que “la ironía pertenece a toda filosofía que intente comprender el todo” (Safransky 2009: 61).

Y el bufón al que se refiere Schlegel es el de la comedia italiana -*commedia dell’arte*-, de donde el autor extrae la idea de romper con la ilusión de la ficción (De Man 1999: 251). Sin embargo, esta ruptura -o este movimiento de la ironía- se llevará aún más lejos cuando Schlegel llegue a expresar que “la ironía es una permanente parábasis” (2011 [versión electrónica]).⁶⁵ La “parábasis” suele entenderse como “la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico” (De Man 1999: 252); pero la palabra alemana *Parekbase* no necesariamente tiene el mismo sentido de “parábasis”, pues existe en

⁶⁴ Cf. para los textos en alemán: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen> (10 de septiembre de 2017).

⁶⁵ “Die Ironie ist eine permanente Parekbase” (Cf. De Man 1999: 253).

la misma lengua la palabra *Parabase*, sino que, conforme aclara Martínez Montalbán, el mismo Schlegel asienta en su *Historia de la literatura europea* que la palabra:

tiene su origen en la comedia griega y significa la interrupción de la obra por el coro para dirigirse al público. [Y abunda Montalbán: *Parekbase* significa que, lo condicionado], la obra de arte, y lo incondicionado, la totalidad inalcanzable -el mundo como fragmento y el mundo como absoluto-, se relacionan a través de una tensión romántica indisoluble. Ironía es autodestrucción, aniquilación de lo finito en su tendencia a lo infinito, es decir, es una constante superación de lo dado ‘como una serie infinita de espejos’ en progresión autopotenciada infinita (1992: 132).

De otro modo, en la obra de ficción que es finita, el artista debe dejar constancia de que su interés es por el infinito, pero al reconocerse, de igual cualidad, finito, debe dar cuenta de sus limitaciones e interrumpir su discurso, es decir, ironizar; o como se sugirió antes, debe ponerse en escena, distanciarse de sí, de alguna manera ficcionalizarse, con lo que se establece una primera relación con la ironía dramática donde nombrar es actuar y jugar simultáneamente. Si esto es posible en la literatura, entonces, como la filosofía es la auténtica casa de la ironía -expresa Schlegel-, esta permanente parábasis también tiene que ser factible en el discurso filosófico.

Lo anterior, hace notar Paul de Man, es “violentemente paradójico” (1999: 253) para un concepto, pero es algo que debe ser posible en todo momento en la ficción o en la filosofía; por lo mismo, la ironía no podría dejarse definir al exigirnos en la reflexión sobre esta figura una interrupción del discurso que dé cuenta (o ironice), precisamente, de que se está pensando en la ironía -porque el conocimiento humano es limitado y hay que establecerlo-, al tiempo que este discurso que interrumpe, asimismo, exige ser visto con ironía, es decir, de la misma manera tiene que romper su desarrollo y así en lo sucesivo; este movimiento perpetuo puede impedir cualquier discurso filosófico o ficcional y por su misma naturaleza no permite elaborar “una teoría de la narrativa que [fuese] consistente” (254), ya que la ironía sólo es

una permanente interrupción o “desilusión” (258) equivalente a un constante e interminable cubrir y descubrir el velo de Maya.⁶⁶

Este es el motivo por el que los comentaristas de la ironía romántica llegan a hablar de ella como una figura omnicomprendiva y, a la vez, como una figura anuladora de toda comprensión. Para Ballart “la ironía romántica [...] inaugura una compleja dinámica cuyos términos son lo finito y lo infinito, la objetividad y la subjetividad” (1994: 68); mientras que Zavala comenta que “según la visión romántica definir a la ironía es traicionar lo más característico de su espíritu” (1992: 83), aunque llamarla indefinible es ya una definición, por lo cual, la paradoja está en su carácter mismo -lo mismo ocurre con la ironía socrática que conoce, al menos, que no conoce, etc., por lo cual, indica que el conocimiento es posible e imposible simultáneamente-. Por consiguiente, Paul de Man expresa que “la ironía misma plantea dudas en el mismo momento en que se nos ocurre su posibilidad, y no hay ninguna razón intrínseca para interrumpir el proceso de duda en ningún punto anterior a lo infinito [...] llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar disolviéndolo todo, en una cadena infinita de elementos disolventes” (1999: 235).

Esta paradoja de la ironía también se señala en el fragmento 48 de Friedrich Schlegel: “La ironía constituye la forma de lo paradójico” (2011).⁶⁷ Y la paradoja, para recoger dos acepciones que acepta el diccionario, sería tanto “lo contrario a la lógica” como un “empleo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí”.⁶⁸ O tal cual se citó

⁶⁶ “En el hinduismo [y en el budismo], *maia* o *maya* es la ilusión, una imagen ilusoria o irreal. Más concretamente, en el hinduismo se suele considerar que la realidad o todo el universo de cosas fenoménicas y que aparecen como existentes son ilusorias, es decir, hacen el tejido de *maya*” (Cf. [https://es.wikipedia.org/wiki/Maya_\(ilusi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Maya_(ilusi%C3%B3n)); consultado el 30 de junio de 2019).

⁶⁷ “Ironie ist die Form des Paradoxen”.

⁶⁸ 23ª ed. del Diccionario de la RALE, consultado en línea: <http://www.rae.es/>

más arriba, estamos ante “una serie infinita de espejos en progresión autopotenciada” y esto puede ayudar a comprender lo que ocurre al interior de las ficciones de Franz Kafka.

Kafka utiliza este recurso para poner en marcha en sus novelas una interminable forma de la paradoja, mediante la forma filosófica de la ironía romántica, sin tomar en cuenta su tradicional representación literaria -la que deja constancia del mismo creador, a menos que se entienda que lo hace irónicamente con las veladas menciones a su persona-; por lo tanto, el conocimiento en las novelas es inaccesible, pues “la ironía está ligada a la imposibilidad de la comprensión” (De Man 1999: 236), aunque en la práctica sigamos hablando tanto de las novelas, por una necesidad casi existencial de estabilización en el mundo. Los lectores estamos frente a “una cadena infinita de elementos disolventes”. O como puntualiza Kierkegaard -el filósofo danés admirado por Kafka, quien en su propio concepto de ironía se apropia de los conceptos románticos y de la ironía socrática-, se está ante una “negatividad infinita absoluta” (2000: 280).

Llevada a una posición extrema esta negatividad absoluta podría hacer suponer que la ironía va a negar cualquier discurso coherente sobre las novelas, pero “no es la ironía sino el deseo de entender la ironía lo que pone fin a esta cadena”, asevera De Man (1999: 235). Así que habría manera de neutralizar o de desviar el efecto de la ironía romántica, aunque esta neutralización es algo accesorio, ya que tal acto es sólo una apariencia del verdadero fenómeno que es inaprensible. Esas tres maneras de neutralizar la ironía son abordarla como *Kunstmittel* o “recurso artístico” que explique, por ejemplo, cómo funciona en un texto literario; la segunda es tratarla al igual que una “dialéctica del yo” en la cual la ironía:

representa claramente la distancia misma dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde una cierta distancia. Ello configura estructuras reflexivas y la ironía puede ser descrita como un momento en una dialéctica del yo. [...] La tercera manera de abordar la ironía [...] es insertar momentos irónicos o estructuras irónicas en el marco de una

dialéctica de la historia. En cierto sentido, Hegel y Kierkegaard estaban interesados en los modelos dialécticos de la historia y, de un modo simétrico a la forma en que puede ser absorbida en una dialéctica del yo, la ironía se interpreta y se absorbe dentro de un modelo dialéctico de la historia, de una dialéctica de la historia. (1999: 240-241)

Al debate de estos desvíos de la ironía dedica De Man una buena parte de su texto; sin embargo, en lo posterior, sólo se abordan dos de estos puntos, la ironía como “medio artístico” o *Kunstmittel* porque se pretende dar explicación de las novelas, y es inevitable, pero es sobre todo la ironía entendida como una “dialéctica del yo” lo que se quiere destacar.

En esta “dialéctica del yo”, no obstante, el “yo” que en De Man tiene que ver con la filosofía de Fichte, aquí se refiere al personaje de la ironía dramática, por lo cual se tratará de evitar el uso del pronombre personal y se prefiere seguir usando los términos comunes; ya que ese personaje se distancia de sí mismo, padece duplicaciones y estructuras especulares como apunta De Man. Esto es así porque ya se advirtió que la ironía romántica es también una *puesta en escena*. Pero si se concibe esta última ironía a la par de una *mise-en-scène*, lo que ocurre en las novelas de Kafka, al hacer uso de este recurso para socavar el significado de las obras, es que la ironía romántica se intersecta o traslapa con otra forma de la ironía que, del mismo modo, es una puesta en escena, es decir, la ironía dramática. Un ejemplo del encuentro de ambas ironías es el relato “Ante la ley” en *El proceso*, debido a que hay un guardián detrás del primer guardián y así sucesivamente. Esta puesta en abismo indica que la realidad es múltiple hacia el interior de la ley, pero lo mismo ocurre (hacia) fuera de la ley.

Finalmente, lo que se quiere ponderar con brevedad en el próximo apartado, por su relación con lo dicho en este, es el tema del conocimiento en las novelas, ya que el saber como algo inaccesible para el personaje -otra marca de que la ironía dramática es importante en estas narraciones-, asimismo tiene su concreción en esta “puesta en escena”, mediante la ceguera

metafórica (real para la imaginación en el caso de Edipo) a la que son vulnerables los protagonistas de *El proceso* y *El castillo*.

2.2. Conocimiento y ceguera

La relevancia del tema del conocimiento no radica sólo en la correspondencia de éste con la ironía dramática, sino que este aspecto ha sido un factor determinante para el acercamiento a las novelas. Por ejemplo, Felix Greß entiende *El castillo* como una “medición” (*Vermessung*) parabólica de la tierra de la fe (*Glauben*), del saber (*Wissen*) y del conocimiento (*Erkenntnis*) (1994: 175); mientras que Manfred Engel apunta en su análisis de *El proceso*: “Wie bei zahlreichen Autoren der Moderne wurzelt Kafkas Schreiben ganz im Existenziellen als Authentizität wie Geltung verleihendem Wahrheitsgrund” (2010: 198).⁶⁹ De las pocas certidumbres que se presentan al lector de *El proceso* y *El castillo* cabe mencionar la infinita necesidad de saber que hay en los personajes, la cual es equivalente a la cantidad de fracasos que enfrentan en la persecución de este objetivo.

Al respecto, se han destacado en el capítulo anterior los nombres de muchas figuras en las novelas que insinúan la obstaculización de las aspiraciones de los dos protagonistas; pero al analizar el significado de los nombres no se mencionó que *Das Schloss* (el título en alemán de *El castillo*), indica un edificio, pero también significa “cerradura” o “candado” en su familiaridad con el verbo *schließen* (“cerrar”), lo cual es una premonición de lo que espera tanto al personaje como al lector. Del mismo modo, la otra novela ya lleva en su designación la impronta de su tema, el proceso interminable de la ironía si se acepta esta interpretación.

⁶⁹ “Al modo que ocurre con muchos autores modernos, la escritura de Kafka está enraizada totalmente en la existencia como autenticidad, así como en la importancia que se concede al fundamento de la verdad” (traducción propia).

Max Brod deja constancia de esta infinitud en el epílogo a la primera edición de esta novela: “*El proceso*, según opinión expresada verbalmente por el autor, nunca debía llegar a la instancia suprema, en cierto sentido la novela era inacabable, es decir, podía continuar hasta el infinito” (Brod 1999: 237).⁷⁰

Así concebida la novela, como expresa el amigo de Kafka, la indeterminación estaba en su génesis, el tribunal es inalcanzable porque de ese modo fue imaginado. Esa misma indefinición es asimismo propia de *El castillo*, la última novela del autor checo. K. quiere entrar en contacto con el personaje Klamm, porque percibe que en este encuentro se le esclarecerán muchas de sus dudas, pero a lo largo de toda la novela lo único que logra es poder verlo por un orificio abierto en una puerta:

“¿Quiere ver al señor Klamm? [...] Ahí tiene una pequeña mirilla, por ella podrá verlo”. [...] A través del pequeño agujero, que evidentemente había sido hecho con fines de observación, K. pudo ver casi toda la habitación de al lado. Ante un escritorio, en el centro de la habitación, en un cómodo sillón de brazos redondeados, se sentaba, fuertemente iluminado por una lámpara incandescente que colgaba sobre él, el señor Klamm. Un señor de estatura media, grueso y pesado. Tenía el rostro todavía terso, pero sus mejillas se hundían ya un tanto por el peso de la edad. Su bigote negro estaba muy estirado. Unos lentes torcidos y espejeantes le cubrían los ojos (Kafka 2004: 51).⁷¹

La puerta por medio de la cual K. espía a Klamm -y que de algún modo recuerda la entrada a la casa del abogado Huld en *El proceso*, por donde Leni se asoma cada vez que llega una visita-, sólo ofrece una figura carente de peculiaridades; de lo poco que puede destacarse del

⁷⁰ “Da aber der Prozeß [*sic*] nach der vom Dichter mündlich geäußerten Ansicht niemals bis zur höchsten Instanz vordringen sollte, war in einem gewissen Sinne der Roman überhaupt unvollendbar, d. h. in infinitum fortsetzbar” (Brod 2003: 287).

⁷¹ “Wollen Sie Herrn Klamm sehn?” [...] ‘Hier ist ein kleines Guckloch, hier können Sie durchsehn’ [...] Durch das kleine Loch, das offenbar zu Beobachtungszwecken gebohrt war, übersah er fast das ganze Nebenzimmer. An einem Schreibtisch in der Mitte des Zimmers in einem bequemen Rundlehnstuhl saß grell von einer vor ihm niederhängenden Glühlampe beleuchtet Herr Klamm. Ein mittelgroßer dicker schwerfälliger Herr. Das Gesicht war noch glatt, aber die Wangen senkten sich doch schon mit dem Gewicht des Alters ein wenig hinab. Der schwarze Schnurrbart war lang ausgezogen. Ein schief aufgesetzter, spiegelnder Zwicker verdeckte die Augen” (Kafka 1982: 60 y 61).

personaje es que está iluminado como se ilumina a los personajes en una escena teatral, cuando se quiere destacar algún aspecto, sea su importancia o su soledad. Y no se profundizará, no porque carezca de interés, sino porque tal estudio amerita extensos estudios, pero el teatro yiddish influye significativamente en Kafka.

Este teatro surgió en Europa Oriental y Kafka era asiduo al mismo en Praga, sobre todo en el año 1911 (Wagenbach 1970: 87; David 2003: 127). Numerosas anotaciones en sus *Diarios* confirman esta relación. El tema ha sido objeto de varios estudios en relación con la obra de Kafka; uno de los primeros y más sobresalientes fue el que realizó Evelyn Beck en 1971, centrándose en “La condena”, pero llamando del mismo modo la atención hacia algunos elementos de *El proceso* que estarían también marcados por la estética teatral, como la iluminación del juez Clerk en una orilla de la habitación del abogado de Josef K., en el capítulo sexto de la novela (Born 1972: 395-396). Es el mismo efecto el que se destaca aquí alrededor de Klamm.

Otra de las características del personaje son sus anteojos especulares porque este objeto sugiere que lo que se ve dentro es la realidad invertida de lo que está afuera. Es decir, que el mundo de los funcionarios no es distinto del mundo al que tenemos acceso, es un reflejo. Pero aún esta conclusión es temporal, todo se pone en predicamento y el mínimo conocimiento para Josef K. en *El proceso* a la par que para su homólogo K. en *El castillo* es una constante e interminable burla. No hay conocimiento posible por los efectos de la ironía, así que en la vacilación de esta, en su vaivén interminable todo puede ocurrir, incluso que el castillo de la novela pertenezca al conde Westwest, como se afirma en los primeros párrafos de la obra (Kafka 2004: 16), porque si se dobla el nombre a la mitad se está frente a la idea de lo especular, la misma idea que se expresa en la duplicación de los ayudantes de K., que

no le ayudan en nada. Por lo tanto, el conocimiento de Klamm y del significado en la novela es inaccesible, así lo informa Olga a K.:

Pero, naturalmente, en el pueblo su aspecto es conocido, algunos lo han visto, todos han oído hablar de él y de ese aspecto; de los rumores y también de algunas opiniones secundarias deformadoras se ha creado una imagen de Klamm que, sin duda, es exacta en sus rasgos esenciales. Pero solo en sus rasgos esenciales. Por lo demás es una imagen cambiante y quizá ni siquiera tan cambiante como el verdadero aspecto de Klamm. Al parecer, Klamm tiene un aspecto cuando viene al pueblo muy distinto de cuando se va, un aspecto antes de beber cerveza y otro después, uno despierto y otro dormido, uno cuando está solo y otro cuando conversa y, lo que es comprensible, casi un aspecto totalmente distinto cuando se encuentra allí arriba en el castillo. [...] Ahora bien, todas esas diferencias no se deben a ninguna magia, sino que son muy comprensibles, se deben al humor del momento, el grado de excitación, las innumerables gradaciones de esperanza o desesperación en que se encuentra el espectador que, además, la mayoría de las veces solo puede ver a Klamm unos segundos. (Kafka 2004: 197)⁷²

Lo mismo se puede atribuir al lector de Kafka, el significado que se le dé a las obras dependerá de su estado de ánimo o *Stimmung* -la ironía también es nombrada así por Schlegel-. Este es el sentido paradójico de esta ironía de segundo grado que hace derivar cualquier sentido pleno y permite vislumbrar tantos sentidos simultáneamente. El proceso es una fluctuación de sentido y falta de sentido, porque cuando se pretende sujetar alguno este se escurre u oscurece, ya que esto es la esencia romántica de la ironía y es lo que se pone en juego frente a otra ironía, la dramática, en la obra de Kafka.

Por eso mismo, la incapacidad de la mirada es un motivo en las novelas de Kafka. En *Amerika*, por ejemplo, Karl Rossmann asegura no poder ver nada en absoluto -a través de

⁷² “Aber natürlich ist sein Aussehn im Dorf gut bekannt, einzelne haben ihn gesehn, alle von ihm gehört und es hat sich aus dem Augenschein, aus Gerüchten und auch manchen fälschenden Nebenabsichten ein Bild Klamms ausgebildet, das wohl in den Grundzügen stimmt. Aber nur in den Grundzügen. Sonst ist es veränderlich und vielleicht nicht einmal so veränderlich wie Klamms wirkliches Aussehn. Er soll ganz anders aussehn, wenn er ins Dorf kommt und anders wenn er es verläßt, anders ehe er Bier getrunken hat, anders nachher, anders im Wachen, anders im Schlafen, anders allein, anders im Gespräch und, was hienach verständlich ist, fast grundverschieden oben im Schloß.[...] Nun gehn natürlich alle diese Unterschiede auf keine Zauberei zurück, sondern sind sehr begreiflich, entstehen durch die augenblickliche Stimmung, den Grad der Aufregung, die unzähligen Abstufungen der Hoffnung oder Verzweiflung, in welcher sich der Zuschauer, der überdies meist nur augenblicksweise Klamm sehen darf, befindet” (Kafka 1982: 277-278).

unos binoculares de *teatro*- del espectáculo político que está teniendo lugar en la calle por más que Brunelda le insista (1971: 254). En *El proceso*, Josef K. había entrado a la catedral con una lámpara eléctrica en la mano en el noveno capítulo, pero sale del lugar expresando: “En la oscuridad no encontraré el camino yo solo” (Kafka 1999: 199);⁷³ situación que ocurre, justo después, de que hemos presenciado -es decir, hemos sido asimismo espectadores- la parábola “Ante la ley”, donde el campesino tampoco sabe “si realmente está oscureciendo a su alrededor o si le engañan sus ojos” (193);⁷⁴ y lo único que percibe, en este momento, detrás de la puerta de la ley, es “un resplandor”, como una vislumbre de sentido que pronto se apaga, pues la ironía sigue su marcha y en ese proceso además afecta la visión de Josef K.

No sólo la parábola del sacerdote deja en la ignorancia al personaje, sino que en el siguiente capítulo fallece; pero en los dos últimos párrafos de la novela se vuelve a destacar el tema de la mirada; por consiguiente, sus ojos -como los del campesino en “Ante la ley”-, alcanzan a distinguir en la lejanía una ventana que se abre “wie ein Licht aufzuckt” (“como una luz que destella”), antes de que los mismos “se rompan” (“mit brechenden Augen”), previo a exclamar su frase final y llegue la conclusión de toda ironía, la muerte. Cuando se anota que la ironía dramática tiene una víctima ciega con respecto a lo que le pasa, se tienen en mente estas relaciones con la mirada al interior de las novelas; a los personajes se les pone en entredicho el acceso al conocimiento de todas las variantes posibles; por eso es por lo que para Muecke esta forma de la ironía es “the spectacle of blindness” (1986: 10).

En el doble espectáculo de lo relacionado con lo kafkiano, el de la ironía romántica y el de la dramática, ya se ha enunciado que la primera es una manera de pensar la realidad donde lo único estable es dar cuenta de su movimiento, sin poder dar un concepto de esta que no

⁷³ “Ich kann mich aber im Dunkel allein nicht zurechtfinden” (Kafka 1990: 304).

⁷⁴ “ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen” (294).

sea paradójico; mientras que la segunda trata de un personaje que no puede mirar lo que hace. Kafka nos coloca de este modo en el riesgo del abismo del desconocimiento, en el espectáculo total de la ceguera, es decir, en la imposibilidad misma del sentido, si consideramos que el significado de su obra es la imposibilidad de la verdad, o como expresa uno de sus biógrafos: “They were ‘professional’ ironists; Kafka doesn’t belong among them: his irony wasn’t social, political, or cultural. It was either deeply personal, directed at himself, or, literally, metaphysical, like that strongest of lights he evokes in his aphorisms, meant to disintegrate the last particle of certainty, the last grain of ‘Truth’” (Friedländer 2013: 39).

Por este tipo de textos, Wayne Booth llega a dividir la ironía en una forma estable y en una inestable como bien resume Raga Rosaleny:

Para este crítico norteamericano de la literatura sería posible distinguir entre un tipo de ironía estable y otra inestable. Su perspectiva sería la de entender la ironía como creadora de una comunidad de lectores, capaces de entenderla del mismo modo, de manera homogénea. Este optimismo respecto a su capacidad comunicativa, y su función moral, ya que además de unir, corregiría, se ligaría a la confianza en la posibilidad de reconstrucción que presentaría la ironía estable. Ésta sería aquella ironía en la que la intención del autor sería reconstruible mediante un proceso de lectura en varias fases. Frente a ella, la ironía inestable sería asimilable a aquella que nos presenta Paul de Man y los restantes irónicos nihilistas, como por ejemplo el dramaturgo Samuel Beckett y su teatro del absurdo. (2007: 495)

Habría que colocar a Kafka entre los escritores que son deudores de una ironía inestable en sus creaciones, pero de una forma extrema que ni siquiera podría llegar a proponerse que hay atisbos de creencia o de nihilismo en sus novelas sino sólo el devenir incesante de la ironía. Tal como expresa Jankelevitch de Sócrates, así ocurre con los lectores de Kafka: “A todos los lleva hacia el callejón sin salida, los hunde en la perplejidad de la aporía, que es el trastorno sintomático producido por la ironía” (1982: 13); pero sólo se trata, sostiene el mismo autor, de entorpecer el pensamiento para desentorpecerlo (14); pues “la ironía es la

conciencia de la revelación a través de la cual, en un momento fugaz, lo absoluto se realiza y al mismo tiempo se destruye” (19).

Se puede estar de acuerdo con Derrida cuando expresa respecto a *El proceso*: “Aquí *das Gesetz* [la ley] no se sabe ni qué es ni quién es. Y quizás entonces comienza la literatura” (1984: 119). Porque no sabemos qué es la ley podemos iluminar con múltiples sentidos la obra de Kafka. Es cierto que Josef K. y K. como espectadores de sí mismos no pueden trascender la obra, o el mundo que los alberga, y que sus intentos por el conocimiento son fútiles porque su mundo diegético está hecho para no ser entendido sino como irónico en su oscilación de formas, espacios y personajes. Pero es probable que incluso esos pequeños descubrimientos que realizan en la oscilación sean la causa de su inexplicable alegría en algunas líneas.

En síntesis, se oculta para descubrir, a la par que forma y contenido, como en pocas obras, están tan estrechamente relacionados como en los relatos de Kafka. En la misma tesitura lo entiende Merrill: “Kafka's irony comprises finite-infinite dualism. Kafka's oeuvre is wholly concerned with investigating the realm of probability through the use of irony and paradox as parabolic form-and-content analogs which might provide stability and a resolution of the problem of illusion and reality” (1979: 226). Pero no hay estabilidad ontológica más allá de la existencia del texto mismo. No hay sentencias oraculares pero tampoco hay trascendencias divinas, sólo reflejos o resplandores de una infinidad de mundos posibles que se dan cita en la obra; pero tampoco hay que descartar que el intento mismo de comprender sea la trascendencia y que no se pueda acceder a valor más humano y necesario que éste, el querer comprender lo que pasa, pese a todo y contra todo, aunque el intento mismo sea irónico; Josef

K. llega a decir sobre sí: “Sin duda soy ignorante, la verdad sigue existiendo y eso es muy triste para mí, pero la ventaja es que quien es ignorante se atreve a más” (Kafka 2004: 71).⁷⁵

En lo subsiguiente se pretende seguir neutralizando los efectos de la ironía al continuar explicándola, en este caso mediante el mito. Con este tema se pretende dar razón, sobre todo, de las ambigüedades de los personajes de las novelas, ya que un sustrato mitológico estaría en el origen de su posición inestable entre lo trágico y lo cómico; pero también permite ahondar en la interpretación, así que es, desde otra óptica, una mirada distinta a la inestabilidad de la ironía.

2.3. La ironía dramática y su sustrato mítico

En la ironía, expresa Muecke, hay una figura arquetípica que se vincula con el dios Apolo. Según este autor, “the ironist and the object of his irony are each defined as the antithesis of the other [and] the ironist, not infrequently, figures as an archer [...] Apollo smiles to see the unhappy victim foolishly absorbed in his own troubles” (1983: 400). Apolo es “el que flecha a distancia” y mediante los designios del santuario de Delfos se burla de Edipo (Sófocles 2015: 206). El lector, incluso, podría compartir este punto de vista de la grandeza representada por Apolo y la pequeñez de las personas.

Esta aproximación valora al autor de una obra, pero lo que menos se quiere en este espacio es hablar demasiado de Franz Kafka, pues ya hay innumerables libros que profundizan en su vida;⁷⁶ lo que no se puede obviar en relación con la ironía es que implica también una relación con el poder y, en consecuencia, con un *ethos* -según valora Hutcheon- o una ética, debido a

⁷⁵ “Freilich unwissend bin ich, die Wahrheit bleibt jedenfalls bestehn und das ist sehr traurig für mich, aber es hat doch auch den Vorteil, daß der Unwissende mehr wagt” (Kafka 1982: 91).

⁷⁶ Por cierto, escribía Flaubert, tan admirado por Kafka, que habría que escribir desde el punto de vista de Dios, que juega una broma superior a los hombres (Cf. Muecke 1983: 402).

que es posible preguntarse siempre sobre las relaciones de poder entre las figuras en la obra que se ha calificado como irónica, porque la ironía no deja de ser una burla y hay alguien o algo que es objeto de la misma.

En este sentido, los personajes padecen el asedio de grupos de personas que se asumen como representantes de poderes ocultos y que son los responsables de ese acoso. La muerte del protagonista en *El proceso* interrumpe la persecución -por más que la novela se pretendiera infinita-,⁷⁷ y esto se puede entender como un castigo al personaje. Ante esta intromisión de los demás en su vida Josef K. decide actuar (o jugar) porque no tiene alternativa. En *El castillo* hay claros estamentos, incluso feudales, que motiva preguntas sobre quiénes tienen el derecho de integrar a alguien en el pueblo o expulsarlo del lugar. Estos aspectos de las novelas ameritan una interpretación de una índole que ya no cruza por la soledad de un personaje queriendo darle sentido a su vida, sino por su situación gregaria entre otros humanos. Este aspecto es lo que se pretende aclarar por medio del mito.⁷⁸

En la tragedia griega la presencia de los dioses constituía un elemento sin el cual no se podían determinar los destinos de los personajes en las obras; cuando los dioses se ausentan del mundo, fuerzas desconocidas toman su lugar en las novelas y sólo quedan vestigios del mito.⁷⁹ De los dioses ha quedado su punto de vista superior en relación con la ironía dramática; pero se nos ocultan sus bromas, sus perspectivas irónicas y todo está oculto, no

⁷⁷ Brod, quien ordenó la novela, dice que acomodó los capítulos basado en su sensibilidad -"Gefühl"- y algunos recuerdos (2003: 287).

⁷⁸ Lo que se entiende en este escrito con los términos "mito" o "mitología" es una posible explicación discursiva o narrativa del mundo: "Acompañado o no por el culto, [el mito] es una narración, que se cree eficaz porque narra los orígenes ejemplares del mundo, de un territorio, de una actividad, de una forma de vida, etc., y también describe el desenlace final del conjunto de la realidad teo-antropo-cósmica. Por eso la *protología* y la *escatología* son las referencias más importantes de las narraciones míticas" (Duch 2008:196 [cursivas en el original]).

⁷⁹ En otro tema, con vistas a una investigación posterior, también se podría ver la ironía dramática en estas novelas desde la idea de que sólo estamos ante vestigios de la misma, ante una presencia de los restos, tal como concibe el mismo Walter Benjamin a la sociedad moderna en sus tesis sobre la historia.

nos adelantan más las acciones del porvenir (Easterling 2003: 173). En las novelas abordadas se menciona estos dioses, pero incluso de una manera irónica. Así se da cuenta, por ejemplo, de un sueño que tiene K. cerca del final de *El castillo*:

Un secretario, desnudo, muy parecido a la estatua de un dios griego, era acosado por K. en la lucha. [...] Resultaba muy divertido y K., en sueños, sonreía dulcemente [...] ¿Era siquiera una lucha? No había ningún obstáculo serio, solo de vez en cuando se oía el pipiar del secretario. Aquel dios griego pipiaba como una muchacha a la que le hicieran cosquillas. Y finalmente desapareció: K. estaba solo en una gran habitación; dispuesto a la lucha, se dio la vuelta y buscó a su adversario, pero no había ya nadie [...], volvió a despertarse estremeciéndose, tenía náuseas como un niño pequeño al que despiertan, pero, al ver el pecho desnudo de Bürgel, le rozó el pensamiento: “¡Ahí tienes a tu dios griego! ¡Sácalo de la cama! (Kafka 2004: 287-288)⁸⁰

Sólo en la más inestable de las ironías puede confundirse un dios griego con un funcionario. Se puede sugerir que la conciencia racional y la conciencia onírica -o la conciencia moderna y la conciencia mítica-, separadas, se aprecian por un momento como recuperadas o unidas, por eso el placer del personaje; y que la ironía, tal como la metáfora, crea encuentros impredecibles, pero, sobre todo, regresando al efecto de la ironía romántica, también da cuenta en estas novelas de una sustancia amorfa en su configuración, algo que está entre la conciencia animal y la conciencia humana, como un “pipiar”; ese puente entre ambos es lo mítico.⁸¹

⁸⁰ “Ein Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes, wurde von K. im Kampf bedrängt. Es war sehr komisch und K. lächelte darüber sanft im Schlaf, [...] War es überhaupt ein Kampf? Es gab kein ernstliches Hindernis, nur hie und da ein Piepsen des Sekretärs. Dieser griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird. Und schließlich war er fort; K. war allein in einem großen Raum, kampfbereit drehte er sich herum und suchte den Gegner, es war aber niemand mehr da, [...] zusammenzuckend erwachte er doch wieder, ihm war übel, wie einem kleinen Kind, wenn es geweckt wird, trotzdem streifte ihn beim Anblick der entblößten Brust Bürgels vom Traum her der Gedanke: „Hier hast Du ja Deinen griechischen Gott! Reiß ihn doch aus den Federn!“. (Kafka 1982: 415-416)

⁸¹ Por ejemplo, el antropólogo catalán Lluís Duch define al ser humano como un ser “logomítico”; es decir, un ente donde se dan cita, inevitablemente, de manera armónica o conflictiva el *logos* y el *mythos* (2008).

En esa frontera de lo inasible, ya se mencionaron en la primera parte de este trabajo dos reelaboraciones del mito en Kafka, un tercer texto sobre este tema es el que corresponde al personaje Prometeo. En la breve narración homónima de Kafka se nos cuenta lo siguiente:

De Prometeo nos hablan cuatro mitos. Según el primero, fue encadenado al Cáucaso por haber traicionado a los dioses en favor de los hombres y los dioses enviaron águilas que devoraban su hígado en constante regeneración. Acorde al segundo, Prometeo se apretó contra la piedra por el dolor que le provocaban los picos que le horadaban hasta que llegó a ser uno con ella. Según el tercero, su traición fue olvidada al paso de los siglos; los dioses, las águilas y él mismo olvidaron. Conforme al cuarto, llegó el cansancio de este devenir sin fundamento. Se cansaron los dioses. Se cansaron las águilas, la herida cansada se cerró. Solo permaneció la indescifrable roca. El mito intenta aclarar lo inexplicable. Como él proviene de una verdad fundamental tiene que concluir de nuevo en lo inefable.⁸²

Prometeo en el Cáucaso corresponde a una de las versiones más conocidas del mito, pero llama la atención que, en varias lenguas eslavas, entre las que se cuentan el ruso y el checo, la palabra de esta región sea *kavkas* -fonéticamente *kafkaz*-, por la relación que se da con el apellido del autor. En segundo lugar, el texto nos recuerda que una narración mítica puede tener varias versiones, las que se nos dan aquí, por ejemplo, destacan la traición y el castigo, el dolor y la transformación; el olvido que otorga el tiempo y el cansancio; en esta última interpretación, incluso, se pide pasar toda consideración de lo que se ha llamado antes lo “amorfo” del reino humano y animal al reino mineral.

Pero la verdad de fondo (“Wahrheitsgrund”) del mito es inexplicable. Que lo anterior sea así, permite argumentar que, en Kafka, por el inevitable paso del tiempo, los mitos

⁸² La traducción es mía: “Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen. Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde. Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst. Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde. blieb das unerklärliche Felsgebirge. – Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden” (tomado de <https://gutenberg.spiegel.de/buch/erzahlungen-ii-9758/12> el 25 de octubre de 2018).

primigenios se han transfigurado y en su lugar tenemos reelaboraciones de estos, pero que también quieren dar cuenta de algo que por su propia naturaleza es inefable. Por consiguiente, esta lectura de las novelas *El proceso* y *El castillo* propone que el mito fundamental que puede dar explicación de las novelas es el *pharmakos*.⁸³

El *pharmakos* en varios sentidos es equivalente a lo que en español se conoce como “chivo expiatorio”,⁸⁴ pues se está ante una víctima de la sociedad que congrega valores ambivalentes, tal como afirma Compton:

The *pharmakos* was a human embodiment of evil who was expelled from the Greek city at moments of crisis and disaster. [...] Pharmakos [...] would be ‘magic man, wizard’ first, though the borderline between magic and religion is not easy to define; the early pharmakos might have been ‘magic man’ or he might have been ‘sacred-man’. Then, presumably, he or she was ‘healer, poisoner’, then later, expiatory sacrifice for the city and rascal, off-scourings, and so on. On the one hand, the pharmakos could be the medicine that heals the city [...]; on the other, he could be the poison that had to be expelled from the system (he is often ugly or criminal). Thus these two interpretations are not exclusive [...] The whole expulsion process was called *katharsis*. (2006: 27-30)

Los ambiguos atributos de esta figura son necesarios para la expiación en las ciudades de algo que tampoco se atina a definir entre lo maligno y lo divino, como si los grupos que practican el ritual también vivieran en una indefinición de la realidad. Por esta misma ambigüedad, como algo que pertenece a la realidad cotidiana, pero a la vez corresponde a otro ámbito, provoca que su sacrificio tenga lugar en los límites de la ciudad (Frye 2000: 40-

⁸³ Derrida ha analizado a fondo, en “La farmacia de Platón” (1997), la palabra *pharmakon*, como palabra indefinible entre “remedio” y “veneno”: “El *fármakon* sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis” (103).

⁸⁴ El término “chivo expiatorio” en el español, el alemán *Sündenbock* y el inglés *scapegoat* parece provenir de una mezcla entre el rito griego de purificación, el del *pharmakos*, -dado que no hay la presencia de un chivo o una cabra- y el rito hebreo que se cuenta en Levítico 8: 18-23: “Después hizo que trajeran el carnero del holocausto. [...] Moisés lo degolló y roció la sangre en el altar, por todos sus lados. [...] Después hizo que trajeran el otro carnero, el carnero de las consagraciones”. (Cf. Dawson 2013: X). Probablemente, el sincretismo se deba a que eran también, en varias ciudades griegas, dos las víctimas elegidas para el sacrificio.

42).⁸⁵

Por esto es que las oficinas del tribunal en *El proceso* se ubican en los suburbios pobres de la urbe; y en la frontera de la ciudad muere Josef K.: “Así llegaron muy pronto fuera de la ciudad, la cual, en aquel sector, lindaba casi sin transición con los campos” (Kafka 1999: 203).⁸⁶ K., a su vez, comienza su aventura en *El castillo* sobre un puente; la siguiente cita es el primer párrafo de esta novela: “Había caído la noche cuando K. llegó. El pueblo estaba sumido en la nieve. No se veía nada del cerro del castillo, lo rodeaban niebla y tinieblas, y ni la lucecita más débil sugería el gran castillo. K permaneció largo rato en el puente de madera que llevaba de la carretera al pueblo, mirando al aparente vacío de allí en lo alto” (Kafka 2004: 15).⁸⁷

El pueblo de la segunda novela está en las lindes del castillo inaccesible, en la frontera de ese otro mundo, sumido en la tiniebla. Y de una manera similar al personaje que se queda en el puente, queda la mayor parte del significado, entre dos horizontes posibles, dentro de las novelas.⁸⁸ Los K. se mueven en territorios limítrofes y se enfrentan, de esta manera, sólo a fulgores del otro lado de la frontera; hay caminos, parece que todo se va a aclarar; pero, de

⁸⁵ “La enfermedad y el exterior, la expulsión de la enfermedad, su exclusión fuera del cuerpo (y fuera) de la ciudad, tales son las dos significaciones principales del personaje y de la práctica ritual. [...] En general, los *fármacois* eran muertos [asesinados]. Pero no era ese, al parecer, la finalidad esencial de la operación. La muerte sobrevinía la mayoría de las veces como efecto secundario de una enérgica fustigación. Que apuntaba en primer lugar a los órganos genitales. Una vez alejados del espacio de la ciudad, los *fármacos*, los golpes debían expulsar o atraer al mal fuera de sus cuerpos” (Derrida 1997: 196-200).

⁸⁶ “So kamen sie rasch aus der Stadt hinaus, die sich in dieser Richtung fast ohne Übergang an die Felder anschloß” (Kafka 1990: 310).

⁸⁷ “Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor” (Kafka 1982: 7).

⁸⁸ Franz Kafka tiene un breve texto titulado “El puente” donde relata: “Yo era rígido y frío, yo era un puente, tendido sobre un precipicio, en la parte de acá estaban atornilladas las puntas de los pies, en la de más allá, las manos; me aferraba a un barro que se desmoronaba [...] Ningún turista se perdía por estas altitudes intransitables. El puente aún no había sido marcado en ningún mapa” (Kafka 2007: 360).

repente, todo se detiene en lo incomprensible. La explicación que aquí se da a este fenómeno tiene que ver con los efectos de la ironía romántica, pero también con este origen mítico de la ironía dramática en el teatro griego, cuyos personajes, por un fenómeno ancestral son, de igual modo, víctimas de la desterritorialización.

Los *pharmakoi* no son aceptados en la sociedad que les persigue, sin una declaración del crimen que se ha cometido en *El proceso* o por ser un forastero sin permiso de trabajo en *El castillo*. Simultáneamente, sin embargo, hay una necesidad profunda de relacionarse con estos personajes a los que se señala, porque, por otra paradoja, en su presencia indeseable se concretan atributos mágicos. Hay un momento en *El proceso* donde Josef K. es informado por Block sobre las supersticiones dentro de los juzgados de la siguiente manera: “Una de tales supersticiones es, por ejemplo, que muchos quieren adivinar el desenlace del proceso observando las facciones del acusado, especialmente la forma de los labios. Aquella gente, pues, afirmó que, a juzgar por los labios que usted tenía, seguramente sería condenado, y muy pronto” (Kafka 1999: 157).⁸⁹ El hecho de que Josef K. no pueda ver en un espejo esa marca de la que le habla Block es también sintomático de que el personaje puede ser sólo objeto de una broma por parte de los demás o un elegido, en sentido negativo, para que la sociedad ajuste cuentas con la realidad.

En *El castillo*, el narrador nos informa lo siguiente sobre K. “Ahora bien, él, K., tenía algunos conocimientos médicos. [...] Muchas cosas que no habían conseguido los médicos las había conseguido él. En su tierra, por sus facultades curativas, lo llamaban siempre

⁸⁹ “Diese Leute also haben behauptet, Sie würden nach Ihren Lippen zu schließen, gewiß und bald verurteilt werden” (Kafka 1990: 237).

“hierba amarga” (Kafka 2004: 164).⁹⁰ Si se acepta el contexto de la relación de las novelas con la ironía dramática esta frase del narrador se puede interpretar como una ironía verbal; lo que hay que considerar, de cualquier modo, es esta definición del personaje similar a un fenómeno biológico unido a la tierra. Por lo tanto, su situación nos sumerge en el recuerdo mítico de muchos significados inefables unidos a la misma, pero también en el sacrificio ritual del personaje por su condición mágica.

Northrop Frye expresa que estas cualidades del *pharmakos* son algo propio de la “comedia irónica”, pero aquí se interpreta que este autor se está refiriendo a la ironía dramática:

This is the condition of savagery, the world in which comedy consists of inflicting pain on a helpless victim, and tragedy in enduring it. Ironic comedy brings us to the figure of the scapegoat ritual and the nightmare dream, the human symbol that concentrates our fears and hates. [...] But the element of play is the barrier that separates art from savagery, and playing at human sacrifice seems to be an important theme of ironic comedy. Even in laughter itself some kind of deliverance from the unpleasant, even the horrible, seems to be very important. (2000: 46)

Si la misma comedia es ambigua en su origen, no hay que perder de vista esto cuando se hable de lo cómico en las novelas; ya que sus personajes nos devuelven a lo mítico, sea el recuerdo de la puesta en ridículo de la comedia o el de la inmolación de la tragedia. Los personajes, inmersos como están, en una constante experiencia de *desterritorialidad* física, llevan, por su condición de *pharmakos* a las constantes preguntas en las novelas sobre su *desterritorialidad* metafísica; pero en la dicotomía de la pertenencia y la expulsión se les deja vagando entre significados mundanos y mágicos sin que se defina nunca su situación.

La experiencia es similar a la que vive el médico rural en el cuento del mismo nombre, que siente inalcanzable el regreso a casa, ya que viaja “en un coche terrenal y con caballos ultraterrenos” (2007b: 355). Los personajes de Kafka en las novelas tienen el carácter de

⁹⁰ “Nun habe er, K. einige medicinische Kenntnisse [...] Manches was Ärzten nicht gelungen sei, sei ihm geglückt. Zuhause habe man ihn wegen seiner Heilwirkung immer das bittere Kraut genannt” (229).

pharmakos porque se hallan detenidos en el puente del significado. Lo más extraordinario, empero, de Josef K. y K., es que parecen hombres comunes, elegidos al azar; se trata de un contable en un banco, un pequeño burgués, y otro personaje que, como única referencia se hace llamar “topógrafo” o “agrimensor”; mas estas características son las que considera Frye esenciales al *pharmakos*:

The *pharmakos* is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence. (2000: 41-42)

Josef K. y K. son culpables sólo por haber sido elegidos aleatoriamente de entre el innumerable grupo de los humanos. A los efectos de la ironía romántica, como mecanismo desestabilizador de sentido, hay que agregar que las aporías a las que se enfrentan los personajes están, de antemano, determinadas por el mismo equívoco que subyace en los orígenes ancestrales de la ironía dramática; este contexto primordial, donde surge el teatro griego, también puede ayudar a comprender la dificultad para acceder al significado en las novelas de Kafka.

Nietzsche proponía en *El nacimiento de la tragedia* que el teatro trágico griego era la presencia simultánea de dos fuerzas, lo apolíneo y lo dionisiaco. Aquí, de la misma manera, se quiere destacar una oscilación de dos fuerzas contrarias en las novelas, el de lo cómico y lo trágico, pero al modo de dos entidades que ni siquiera se dejan definir por completo. Y si para el filósofo, el coro en el teatro griego tenía la función de hacer confluír los dos sentidos del mundo, aquí ese coro velado por la distancia, como un sustrato mítico, sólo funciona a la par de una permanente parábasis desestabilizadora de todo significado, tal como entendía Schlegel la función del mismo coro.

Es cierto que en la obra de Kafka también aparecen otros mitos. Uno de los cuales se puede mencionar ahora, con un trasfondo bíblico, es el de la expulsión. A Josef K. se le expulsa, en apariencia, del mundo de los hombres libres; mientras que K., voluntariamente, y por eso es más cercano a la comedia, va a buscar su propia expulsión: “K. se encontró solo en medio de la nieve que lo envolvía. ‘Sería una oportunidad para desesperarse un tanto’, se le ocurrió, ‘si estuviera aquí por casualidad y no intencionadamente” (28).⁹¹ Este mito tiene un peso significativo en nuestra cultura, es bastante conocida la historia del Génesis bíblico donde el castigo está asociado a la necesidad del saber.⁹² En la misma tradición se puede leer el fragmento correspondiente al capítulo “Lucha contra el interrogatorio” de *El castillo*, pues concluye con la siguiente conversación entre K. y el posadero:

“Ahora tengo que dejar entrar a los criados en la taberna”, dijo luego [el posadero], “es su hora con creces. No quería estorbar el interrogatorio”. “¿Tan importante lo considera [el interrogatorio]?”, preguntó K. “Oh, sí”, dijo el posadero. “Entonces ¿no hubiera debido rechazarlo?”, preguntó K. “No”, dijo el posadero, “no hubiera debido hacerlo”. Como K. guardó silencio, añadió, ya fuera para consolarlo, ya para avanzar más deprisa: “Bueno, bueno, no por eso lloverá azufre del cielo”. “No”, dijo K., “el tiempo no tiene aspecto de ello”. Y se separaron riendo. (Kafka 1999: 133-134)⁹³

Más de una ciudad bíblica sufre este tipo de destrucción; pero aquí el distanciamiento con esos sucesos, la risa de los personajes, estaría señalando su posición irónica respecto al relato bíblico; del mismo modo, el oficio nada casual de topógrafo, o el que mide la tierra, para K., tiene que ver con el hecho bíblico de que Jehová separó en siete días los límites del mundo y

⁹¹ “K. war mit dem ihn einhüllenden Schnee allein. ‘Gelegenheit zu einer kleinen Verzweiflung’, fiel ihm ein, ‘wenn ich nur zufällig, nicht absichtlich hier stünde” (27).

⁹² La tradición bíblica también reconoce, como asegura Sharp, la ironía dramática. En el libro titulado *Números* (22: 21-32), se nos cuenta la historia del desobediente Balaam y su burra; el animal mira tres veces al ángel de Jehová, antes de que el hombre sea despojado de su ceguera por el mismo dios (2009, 148).

⁹³ “Ich muß jetzt die Dienerschaft in den Ausschank lassen”, sagte er dann, ‘es ist schon längst ihre Stunde. Ich wollte nur das Verhör nicht stören’. ‘Für so wichtig hielten Sie es?’ fragte K. ‘O ja’, sagte der Wirt. ‘Ich hätte es also nicht ablehnen sollen?’ fragte K. ‘Nein’, sagte der Wirt, ‘das hätten Sie nicht tun sollen’. Da K. schwieg, fügte er hinzu, sei es um K. zu trösten, sei es um schneller fortzukommen: ‘Nun, nun, es muß aber deshalb nicht gleich Schwefel vom Himmel regnen’. ‘Nein’, sagte K. ‘danach sieht das Wetter nicht aus’. Und sie gingen lachend auseinander” (Kafka 1990: 185).

K., irónicamente, no puede ni siquiera comenzar a medir el suyo durante estos siete días; en el capítulo 20 de la novela se nos informa, después de más de doscientas páginas, que K. ha estado sólo una semana en el pueblo (Kafka 2004: 251).

El que aquí se otorgue valor al mito del *pharmakos* no significa que la novela no pueda ser leída a partir de otros mitos; pero sería necesario evaluar la ironía en relación con estos distintos relatos míticos, porque la postura irónica frente a su tradición literaria se considera constitutiva de las obras. Finalmente, se busca enfatizar en el siguiente segmento la inestabilidad de los personajes en su relación con la tragedia y la comedia, ya que realzar este punto, a más de otros fines, tales como el estudio de la transposición de las novelas, también ayuda a desmitificar el tradicional concepto de lo kafkiano como algo solamente cruzado por la pesadumbre, la angustia o el absurdo.

2.4. Tragedia, comedia y *slapstick*

“El ímpetu con el que [...] imité ante mis hermanas una película cómica” (Das Feuer, mit dem ich [...] meiner Schwester ein komisches kinematographisches Bild darstellte”).
Franz Kafka en sus *Diarios* (2 de julio de 1913)

Llegamos al tercer ámbito del concepto de “reflejo”, en este caso es algo que corresponde a lo irracional, que está tan cerca de la vida animal, pero asimismo de lo humano cuando este actúa irreflexivamente, aunque no necesariamente de una manera insensata; pero antes de abordar este tema, se harán algunas puntualizaciones sobre lo trágico y lo cómico.

Menke asevera que si la tragedia como género nos es actual es porque “el poder de la ironía trágica sigue activo” (2015: 10); este investigador define la tragedia del siguiente modo:

La tragedia es la forma dramática que presenta personajes cuya relación es igual a la que hay entre autor y personaje; se comportan *como* el autor de un texto dramático y

se experimentan *como* personajes en un texto dramático. El destino trágico presentado por la tragedia es el efecto de una autorreflexión: un reflejo o una repetición del cómo de la existencia dramática en el qué del actuar dramático. Desde esta perspectiva formal, la tragedia de Edipo habla de autor y personaje. Más en concreto, es el cambio entre estas dos posiciones, el *ascenso* del personaje en la posición del autor y la caída del autor en la posición del personaje, de los cuales habla la tragedia de Edipo. ([cursivas en el original] 2015: 80)

Otro gran referente de la tragedia es *Hamlet*, donde también se pone en juego, al interior de la ficción, una representación o puesta en escena del personaje principal, ya que este espera que la ironía dramática en el teatro revele la verdad del asesinato de su padre; pero, al mismo tiempo, ese suceso escenificado sugiere que lo que ocurre en el mundo diegético de Hamlet es, paralelamente, una obra insertada en otra mayor, de igual forma pasa con el relato “Ante la ley” en *El proceso* o en el encuentro de K. con Bürgel en *El castillo*. En esa *mise en abyme*, el secretario Bürgel relata a K. la misma situación que ellos están viviendo, es decir, una breve historia de un solicitante que despierta a un funcionario a mitad de la noche:

Y ahora, señor agrimensor, considere la posibilidad de que un administrado, por alguna circunstancia, a pesar de los obstáculos que le he descrito, en general plenamente suficientes, sorprenda en mitad de la noche a un secretario que tenga cierta competencia para el caso de que se trate. ¿Sin duda no habrá pensado en esa posibilidad? Se lo creo de buena gana. Tampoco es necesario pensar en ella, porque casi nunca se produce. (Kafka 2004: 291)⁹⁴

Cuando Bürgel le pregunta a K. acerca de si ha pensado en la posibilidad que le platica, el texto recurre a la ironía verbal de manera autorreferente, por tanto, el secretario le dice que nunca pasa lo que le cuenta, aunque en ese mismo momento ellos están representando esa posibilidad. Dicho así, el teatro dentro del teatro refleja al igual que un espejo otro espacio;

⁹⁴ “Und nun erwägen Sie Herr Landvermesser die Möglichkeit, daß eine Partei durch irgendwelche Umstände trotz der Ihnen schon beschriebenen, im allgemeinen völlig ausreichenden Hindernisse dennoch mitten in der Nacht einen Sekretär überrascht, der eine gewisse Zuständigkeit für den betreffenden Fall besitzt. An eine solche Möglichkeit haben Sie wohl noch nicht gedacht? Das will ich Ihnen gern glauben. Es ist ja auch nicht nötig an sie zu denken, denn sie kommt ja fast niemals vor” (Kafka 1982: 420).

en *Hamlet* se revela una verdad, pero eso no detiene la posibilidad de considerar todo lo que ocurre en la obra, y si se quiere en el mundo mismo, como una escena abismal, tal cual lo sugiere el mecanismo de la ironía romántica. En la obra de Shakespeare, en el mismo talante, se llama la atención sobre el destino y la libertad individual, de una forma que las ironías verbales de Hamlet, y de otros personajes, sólo se entienden en el contexto más amplio de la ironía dramática, a la vez que hay efectos cómicos como el que protagoniza el propio Hamlet al fingir (ironizar) que está loco y que es el bufón de la corte.

Menke expresa que con el mismo recurso de la tragedia, la comedia puede mostrar cómo fracasan las intenciones (2015: 225) y si “la tragedia está determinada por la experiencia trágica del destino, la comedia, por el contrario, por la experiencia de la libertad” (224), así que la parábasis mediante la cual se interrumpe la ilusión en la comedia, “en el discurso hacia el público por parte del coro”, es expresión de libertad, incluso para bromear, pues la broma es esencial en este género (226). Se puede declarar que en la comedia el personaje actúa y juega (*spielen*), aunque se olvida por completo de la seriedad de su papel y el segundo componente se impone, el puro juego; entonces todo devenir es jugar o bromear (224-228).

Lo que ocurre en las novelas es que los personajes, al volver sobre sí mismos o sobre su situación -y aquí no acontece otra cosa-, para reflexionar o para verse desde fuera como en una puesta en escena, no pueden evitar ser trágicos, porque están condenados a un “juicio” y a una “sentencia” (“Urteil”) que pende sobre ellos -el de la ironía dramática-; pero, por un proceso similar, y por su carácter de *pharmakos*, no pueden evitar dar bandazos o incursionar en el terreno de la comedia, ya que condenados a la escenificación, de la misma manera están sentenciados al juego (“Spiel”). Su papel de víctimas sociales está determinado mitológicamente, pero asimismo su inestable posición entre la comedia y la tragedia; en paralelo, el juego de la ironía romántica sigue alterando la estabilidad de los significados.

El mismo Schlegel sentencia que “la ironía no es cosa de bromas” (“Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen”), no se puede bromear con la misma debido a su inestabilidad, así que cuando los personajes en las novelas comienzan a actuar, tendrán que ir por necesidad de la seriedad a la broma (o viceversa), en un movimiento sin interrupción, y ya no podrán, -como dice De Man sobre la ironía romántica-, abandonar su papel, “lo que en alemán denominamos *aus der Rolle fallen*, el dejar de participar en el rol” (1999: 251); *Rolle* es “rol” o “papel” en una obra, pero es cosa que gira, es decir, los personajes ya no pueden dejar de rodar (*rollen* en alemán), incluso como objetos en las novelas, tal lo establecía Bergson, que van y vuelven al mismo sitio.

Lo cómico en Kafka es algo que gira a la deriva en oscilaciones de sentido, tal como botan las pelotas de celulosa en el cuento “Blumfeld”, a semejanza del pequeño Odradek, o al igual que invita a pensar la extraña conducta de los ayudantes en *El castillo*: “Los ayudantes habían entrado con ellos; los echaron, pero volvieron a entrar por la ventana, [o, en otro fragmento:] se acurrucaban juntos, y en la penumbra se los veía en su rincón solo como un gran ovillo” (Kafka 2004: 58 y 59).⁹⁵ Lo cómico en las novelas son estas situaciones grotescas que lindan con risas o sonrisas que apenas se dejan entrever, y así es la mueca del empleado Kaminer, subalterno de Josef K. en *El proceso*:

Kaminer, con su sonrisa insoportable, producida por una deformación muscular crónica [...] Kaminer le dio el sombrero y K. tuvo que decirse a sí mismo, como tantas veces le había sido necesario hacerlo en el banco, que la sonrisa de Kaminer no era intencionada e incluso que no podía sonreír, aunque quisiera [...] y sólo Kaminer quedaba a su disposición con su sonrisita sobre la que, por desgracia, la piedad impedía bromear. (Kafka 1999: 23 y 24)⁹⁶

⁹⁵ “Die Gehilfen waren miteingedrungen, wurden vertrieben, kamen dann aber durchs Fenster wieder herein [oder] kauerten sich gemeinsam zusammen, in der Dämmerung sah man in ihrer Ecke nur ein großes Knäuel” (1982: 71 y 73).

⁹⁶ “Kaminer mit dem unausstehlichen durch eine chronische Muskelzerrung bewirkten Lächeln. [...] Kaminer überreichte den Hut und K. mußte sich, wie dies übrigens auch öfters in der Bank nötig war, ausdrücklich sagen, daß Kaminers Lächeln nicht Absicht war, ja daß er überhaupt absichtlich nicht lächeln konnte. [...] nur Kaminer

La cara de Kaminer ante la que el personaje se reserva la burla por humanidad, expresa; pero parece reír en su interior con la consideración de esta posibilidad. Como Kaminer, los personajes de Kafka no son ni inocentes ni culpables de su condición, sino que sólo parecen tener un pequeño defecto físico (o metafísico) que los convierte en *pharmakos* para los demás. En esa misma medida no son, por completo, figuras trágicas o cómicas. Su carácter es ambiguo, porque por un constante desplazamiento entre las dos esferas de lo cómico y lo trágico no se detienen en ninguna. Son héroes inestables, inacabados, en el sentido de pertenecer, alternativamente, a dos mundos contrarios; pero, a la vez, a dos ironías que confluyen en un mismo lugar.

Esto explica que Kaminer también haya sido invitado al arresto de Josef K., y a este personaje culpa el mismo Josef por el desorden de las fotos de Fräulein Bürstner: “Pero no, ¡vea!”, gritó [Bürstner]. ‘Mis fotografías están todas revueltas’. K. asintió y maldijo en silencio al empleado Kaminer, que nunca podía refrenar su insensato e inútil ajeteo” (31).⁹⁷ El empleado ha dejado detrás de sí un alboroto con su sonrisa que no sonríe. Kaminer surge como una sonrisa esbozada en el fondo del sumario de Josef K., pero esa sola marca en el rostro de este hombre comienza a indicar un desvío del sentido puramente trágico, lo cual predomina en *El proceso* con la muerte del personaje. Esa sonrisa involuntaria, desordenadora, casi cómica, (in)significante, también contribuye a la ceguera del personaje; desestabiliza la idea de que el arresto es algo que tiene que ver sólo con la justicia, pues Josef

stand mit seinem Grinsen zur Verfügung, über das einen Spaß zu machen leider die Menschlichkeit verbot” (Kafka 1990: 27-29).

⁹⁷ “Sehn Sie doch”, rief sie, “meine Photographien sind wirklich durcheinandergeworfen. Das ist aber häßlich. Es ist also jemand unberechtigter Weise in meinem Zimmer gewesen”. K. nickte und verfluchte im stillen den Beamten Kaminer, der seine öde sinnlose Lebhaftigkeit niemals zähmen konnte” (41).

K. se pregunta, por ésta y por otras experiencias, desde las primeras páginas de la novela, si no está ante una comedia.

Esta es otra de las paradojas en *El proceso*; se trata de una alusión a un sentido cómico, pero, a la par de tantas otras alusiones en las novelas, no revela un significado total y concreto. Esta forma no es retratada a cabalidad, porque como tantas otras cosas en la novela está expuesta a la inestabilidad. “Estamos ante situaciones en las que se nos muestra lo horrible de lo cómico, pero hasta tal punto que ese elemento cómico provoca que lo trágico quede suspendido, sin posibilidad apenas de nacer” (Muñoz Albaladejo 2018: 102). Lo cómico se revela un instante, se le muestra a Josef K. como otra representación de su inexorable destino, pero se desvanece inmediatamente.⁹⁸

Henri Bergson expresa que un “personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es inconsciente. Como si [el personaje] usara al revés el anillo de [la invisibilidad], se hace invisible a sí mismo, haciéndose visible a todo el mundo” (1995: 24). Lo cómico es un personaje inconsciente de su comicidad, así Kaminer, pero también lo son los K. Quieren saberlo todo sobre su situación, pero no saben que desde el primer momento en que buscan el conocimiento, están condenados a vagar sin rumbo por cualquier lugar, a causa de esta ofuscada necesidad por el saber que en su (re)flexión los *pone en escena* -actúan y son parte del juego cómico; juegan, pero son asimismo elementos del actuar trágico-, provocando que la situación se desarrolle en algo parecido a una bola de nieve que sólo crece sin control.

⁹⁸ Lo mismo puede decirse de la sonrisa de Gregor Samsa en “Die Verwandlung”, en medio del drama de su transformación sonríe: “Nun, ganz abgesehen davon, daß die Türen versperrt waren, hätte er wirklich um Hilfe rufen sollen? Trotz aller Not konnte er bei diesem Gedanken ein Lächeln nicht unterdrücken” (Kafka 2007a: 103) [“Bien, dejando aparte que todas las puertas estaban cerradas, ¿realmente debía solicitar ayuda? A pesar de su situación apurada no pudo reprimir una sonrisa ante semejante pensamiento” (Kafka 2007b: 167)].

Los personajes se realizan en la expresión misma de sus búsquedas porque sus palabras tienen un efecto *performativo* en su realidad diegética; aunque tampoco tienen alternativa posible, pues su labor consiste no sólo en permitir que se evalúe la ironía como propia de ese espacio que habitan en la ironía dramática, sino en mostrar cómo funciona la misma en su *performance*. En esta improvisación de sí mismos, los personajes muestran que el tema de lo trágico es la soledad del individuo frente a la sociedad que lo rodea y el tema de lo cómico es, por el contrario, el intento de integrar en esta sociedad a un personaje central (Bergson 1995: 18; Frye 2000: 44); pero, en este aspecto, los personajes de Kafka se quedan solamente en los lindes; mientras algunos personajes quieren integrarlos, las mujeres sobre todo, los otros personajes los rechazan. Pero los elementos cómicos en las novelas, aún se comprenderán mejor si se destaca en los siguientes párrafos su relación con el concepto de *slapstick*.

Las novelas ofrecen varios ejemplos de lo que aquí, como en los siguientes capítulos, a expensas de su anacronismo, se llamará lo “chaplinesco”,⁹⁹ porque se relaciona esta palabra con el conocido personaje cinematográfico y con el recurso de la comedia *slapstick*:

Obra teatral o cinematográfica de carácter humorístico, con grandes dosis de acción violenta o agresiva como fuente de su comicidad. El término *slapstick* proviene de un objeto, compuesto por dos piezas de madera unidas entre sí por medio de bisagras, que empleaban los payasos para producir un sonoro chasquido cuando se golpeaban el uno al otro. El término resulta sobre todo pertinente en relación con las comedias de los tiempos del cine mudo. (Königsberg 2004: 128)

El *slapstick* provoca la risa por personas que se convierten en pseudo-objetos y objetos que adquieren vida propia, hay en este actuar algo de coreografía del accidente y gracia paradójica

⁹⁹ Fue Max Brod el primero que llamó la atención hacia este aspecto de la obra de Kafka en la primera edición de la novela *El desaparecido (América)*: “Es gibt Szenen in diesem Buch [...], die unwiderstehlich an Chaplin-Filme erinnern” [“Hay escenas en este libro [...] que irresistiblemente recuerdan los filmes de Chaplin” (traducción propia)] (cf. Plachta 2005: 87).

de la torpeza (Saur 2015: 137). Por ejemplo, se nos dice que en el primer interrogatorio de *El proceso* había un hombre “que agitaba de vez en cuando el brazo como si hiciera la imagen caricaturesca de alguien” (Kafka 1999: 42).¹⁰⁰ Asimismo, cuando la mujer del tribunal, la misma que lavaba ropa en ese primer interrogatorio, es arrastrada en otra escena en hombros por un estudiante, Josef K. agradece a este último con “un golpe en la espalda que le hizo tambalearse unos instantes para saltar inmediatamente a mayor altura con su carga, contento de no haberse caído” (59).¹⁰¹

Más adelante se nos cuenta la historia de un viejo funcionario que ha decidido impedir el paso de los abogados al tribunal y estos, poniéndose de acuerdo, quieren vencerlo por cansancio, así que deciden ir uno después de otro: “el elegido subía la escalera y, después de oponer la mayor resistencia posible, aunque pasiva, se dejaba arrojar escaleras abajo y caía en brazos de sus colegas” (110).¹⁰² En el encuentro con Titorelli, cuando Josef K. quiere salir del estudio del pintor, descubre que las chicas tienen agarrada por fuera la manija de la puerta para impedirselo (147). También, cuando K. informa a Block que despedirá a su abogado pasa lo siguiente: “¡Lo despide!’ Gritó el comerciante; saltó de la silla y se puso a dar vueltas por la cocina, corriendo con los brazos en alto. No cesaba de gritar. Leni quiso lanzarse inmediatamente sobre K., pero el comerciante se interpuso y ella le dio un golpe con los dos puños” (164-65).¹⁰³

¹⁰⁰ “Manchmal warf er den Arm in die Luft, als karikiere er jemanden” (59).

¹⁰¹ “und [K.] gab dem Studenten einen Stoß in den Rücken, daß er kurz stolperte, um gleich darauf, vor Vergnügen darüber, daß er nicht gefallen war, mit seiner Last desto höher zu springen” (86).

¹⁰² “Immer wieder wurde ein Advokat ausgeschickt, der die Treppe hinauf lief und sich dann unter möglichstem allerdings passivem Widerstand hinunterwerfen ließ, wo er dann von den Kollegen aufgefangen wurde” (159).

¹⁰³ “Er entläßt ihn’, rief der Kaufmann, sprang vom Sessel und lief mit erhobenen Armen in der Küche umher. Immer wieder rief er [...] Leni wollte gleich auf K. losfahren, aber der Kaufmann kam ihr in den Weg, wofür sie ihm mit den Fäusten einen Hieb gab” (Kafka 1990: 248).

En la novela *El castillo*, en la posada de los señores, los funcionarios quieren advertir a sus colegas de la presencia de K., en los pasillos del lugar, mediante timbres eléctricos que en algún momento son “pura diversión”:

E incluso comenzaron a oírse otros timbres, no ya por necesidad sino por juego y exceso de alegría [...] y las puertas que había delante de ellos aguardaban con evidente impaciencia a que K. pasase de una vez por delante de ellas para dejar salir a los señores, y en medio de todo aquello sonaban los timbres, una y otra vez pulsados, como para celebrar una victoria. (Kafka 2004: 305-307)¹⁰⁴

En este mismo capítulo de *El castillo*, aun antes de que los timbres eléctricos desorienten a todos los que pasaron la noche en la posada de los señores, ocurren en varios párrafos algunas de las escenas más disparatadas o “chaplinescas” de toda la obra kafkiana:¹⁰⁵ una cubeta de agua que se vierte sobre otro personaje, carritos con archivos que brincan descontrolados, expedientes que vuelan, piernas que traban las puertas, “en algún lado, un señor imitó incluso el canto del gallo” (298).¹⁰⁶

A partir de esta comicidad en Kafka, Weitzman (2015) argumenta que en esta obra existe un *ethos* que la autora llama cómico-irónico. Tal *ethos* consiste para ella en una continuación y una crítica de la ironía romántica; pues después de examinar el concepto alemán de *Witz* (“chiste”) -a partir de Freud y de Hegel- llega a concluir que una obra artística puede suspender el significado y la interpretación; y esto es lo que ocurre para ella en la obra de Kafka. Aquí se concuerda en gran medida con Weitzman, pero se manifiesta que Kafka, más que realizar una crítica a la ironía romántica, se apropia de su mecanismo filosófico, para

¹⁰⁴ “und sogar andere Glocken zu arbeiten begannen, jetzt nicht mehr aus Not, sondern nur zum Spiel und im Überfluß der Freude. [...] die Türen vor ihnen warteten offenbar ungeduldig darauf, daß K. endlich vorüberkomme, damit sie die Herren entlassen könnten und in das alles hinein läuteten, immer wieder angeschlagen, die Glocken, wie um einen Sieg zu feiern” (Kafka 1982: 441-443).

¹⁰⁵ Northrop Frye, asimismo, observa en la obra de Kafka “a kind of sombre Chaplin clown” (2000: 42).

¹⁰⁶ “Irgendwo ahmte sogar ein Herr den Ruf eines Hahnes nach” (430)

expresar tanto la imposibilidad del sentido, pero también para aumentar los efectos de esta en el entrecruzamiento que hay con la ironía dramática.

2.4.1. Risas míticas

En cuanto a la risa, que sería una consecuencia de lo cómico, tampoco carece de equívocos en las novelas. Por ejemplo, en el primer interrogatorio de Josef K. pasa lo siguiente:

Bien, dijo el juez de instrucción, hojeó el cuaderno y, en tono de afirmación, se dirigió a K.: “Así que usted es pintor de brocha gorda”, “No”, dijo K., “soy el primer apoderado de un gran banco”. Esta respuesta provocó en el bando de la derecha una carcajada tan cordial que K. también tuvo que reírse. La gente se ponía las manos en las rodillas y se balanceaban como si tuviesen un fuerte acceso de tos. (43)¹⁰⁷

Surge la risa, quizá por el contraste entre la posición social del personaje y el oficio que se le atribuye, pero la manera en la que ríen los asistentes, tiene algo de risa ancestral y espectáculo teatral, porque Josef K. es un actor improvisado, al que le han abierto la puerta hacia el escenario, pero no se le ha dado ningún guion; y de la misma forma, al lector se le ha negado el conocimiento del resto de la hipotética obra teatral, y podría reírse al igual que Josef K. por la risa que provoca la risa misma, pero sin saber el motivo.

Franz Kafka también habla de una risa que se ríe de la risa, tal como le transmite a Felice Bauer en la carta que se cita al inicio de este capítulo. En ese mismo texto el escritor cuenta que tuvo una reunión con su jefe, y dos compañeros de trabajo, en la aseguradora donde trabajaba, con la finalidad de agradecer al superior el reciente ascenso de los que ahí se congregaban. En algún momento, durante los discursos, Kafka sintió que ese encuentro tenía algo de cómico, algo parecido a una audiencia con el emperador (*Kaiser*), lo cual incluía la

¹⁰⁷ “Also’, sagte der Untersuchungsrichter, blätterte in dem Heft und wendete sich im Tone einer Feststellung an K.: ‘Sie sind Zimmermaler?’ ‘Nein’, sagte K., ‘sondern erster Prokurist einer großen Bank’. Dieser Antwort folgte bei der rechten Partei unten ein Gelächter, das so herzlich war, daß K. mitlachen mußte. Die Leute stützten sich mit den Händen auf ihre Knie und schüttelten sich wie unter schweren Hustenanfällen” (61).

posición del cuerpo del presidente de la empresa, en la cual veía una “urkomische Stellung”, es decir, literalmente, una “postura graciosísima” o “hilarante”, pero, al mismo tiempo, se menciona algo que está en el origen de lo cómico: *urkomisch*.¹⁰⁸

Entonces, todo le pareció ridículo a Franz Kafka y comenzó a reír sin parar -sigue contando a Felice-, para su vergüenza y la de sus compañeros, así se manifiesta en la siguiente cita:

Yo formulé muchas disculpas por mi risa, todas quizá fueron muy convincentes, pero quedaron completamente inentendibles como resultado de una nueva risa interminable. Por supuesto, incluso el presidente estaba confundido, y [...] encontró una frase cualquiera que dio alguna explicación humana a mis aullidos, creo que la relacionó con un chiste que él había hecho hace mucho tiempo.¹⁰⁹

Lo que se interpreta como risible en las novelas, tiene que ver con esta naturaleza primigenia del fenómeno, se trata de dar “una explicación humana” a un sentido cercano al “aullido”. En *El castillo* también es difícil explicar la risa de los ayudantes o la de Seemann, el jefe de los bomberos, ya que se nos dice de este último: “como no sabe reírse y nunca se le ha oído reír, a nadie se le ocurre que aquello pueda ser una risa” (Kafka 2004: 225). Una risa que no llega a ser risa, pero que se compara con una risa porque no hay otra explicación.

La risa está, al igual que la comedia misma, sólo sugerida en las obras, casi extinta; expuesta a manera de una aproximación de sentido a la tragedia del personaje Josef K. en *El proceso*, o en las peripecias de K. en *El castillo*. Por esto es que la narrativa kafkiana comienza “where one laughs, where in the midst of and out of serious work the ‘most comical’ things are noted, a position that he [Kafka] declares by writing laughter and comedy literally into the first

¹⁰⁸ Aquí se interpreta el prefijo “ur” relacionado con lo mítico. Este prefijo en alemán puede significar “muy” (*sehr*); en el caso de la palabra citada se podría traducir como “muy cómico”; pero el prefijo suele remitir a un aspecto ancestral u original de lo que se comenta; por ejemplo, “Urmensch” significa “hombre primitivo”; o “uralt”, compuesto de “alt” (“viejo”) y el prefijo mencionado, significa “ancestral” o “antiguo”.

¹⁰⁹ La traducción es propia: “[Ich] brachte ich vielerlei Entschuldigungen für mein Lachen vor, die vielleicht alle sehr überzeugend waren, aber infolge neuen, immer dazwischenfahrenden Lachens gänzlich unverstanden blieben. Nun war natürlich selbst der Präsident beirrt, und [...] fand er irgendeine Phrase, die meinem Heulen irgendeine menschliche Erklärung gab, ich glaube eine Beziehung zu einem Spaß, den er vor langer Zeit gemacht hatte”. Cf. <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1913/fe13-011.htm#1> (10 de octubre de 2018)

pages of all his novels” (Weitzman 2015: 143). No es que uno ría estruendosamente, sino que se reconoce el mecanismo de lo cómico, que en determinadas circunstancias, incluso, podría dar lugar a la risa ante la desdicha; pero no como la maliciosa *Schadenfreude* del idioma alemán,¹¹⁰ sino como una forma de consuelo, sin alegría, por nuestros propios límites existenciales. En esta tesitura se pronuncia Jean Collignon:

[There is] a thin line of comic interlude in Kafka’s narratives, especially in the manner by which they unfold, which suggests that the protagonists of these narratives are not exclusively tragic, but also, at least mildly, a literary manifestation of comical irony. Such is the case with Josef K. (who is arrested and executed), K. (who is never officially admitted to the castle), Karl Rossmann (who is treated with suspicion and distrust), and Gregor Samsa (who is unexpectedly metamorphosed to a vermin). Despite these awful (and dreadfully unavoidable) destinies (which await the protagonists from the outset), they all preserve their sense of humor and we are expected to smile with them. (Cf. Biderman 2016: 200)

También es posible interpretar que todo es cuestión de enfoques y de traer a un ámbito cómico algo que no pertenece al mismo, tal como acontece con el jefe de la empresa en la carta a Felice. En las novelas de Kafka los personajes son casi cómicos en un sentido que remite a su origen mítico, pero al colocárseles en una situación trágica -sobre todo a Josef K.-, este sentido aparece casi desvanecido. Y en lugar de un sentido cósmico de su paso por el mundo sólo se escucha el mundo moderno y el eco lejano de las risas de los dioses, o de Apolo, por lo menos. Es, concluyendo este tema, una risa a causa de la enorme y desdichada broma de la que son blanco las figuras principales. Olga exclama en *El castillo*: “De qué podía uno reírse sino de la estúpida injusticia que [nos aconteció]” (Kafka 2004: 225).¹¹¹ En el último de los casos, es una risa ancestral que ve el universo como un enorme chiste.

¹¹⁰ Alegría por el mal ajeno.

¹¹¹ “Worüber war denn jetzt zu lachen, doch nur über das dumme Unrecht, das uns geschah” (Kafka 1982: 321).

Volviendo a la concepción de *slapstick*, Josef K. y K. son dos actores a la deriva, se ponen en escena, e incluso realizan actos de mimetismo con los otros personajes, para demostrar que entienden el juego inentendible en el que están inmersos; quieren ser como sus congéneres, pero el mundo que habitan, por los efectos de la ironía, los acepta y repele al mismo tiempo: “In Kafka as well as in early slapstick the passage between the inanimate and the animate moves in not just one but in two opposing directions. Not only do human beings elicit laughter by turning into pseudo-objects [...]; objects also take on a life of their own, offering up as it were a resistance to their own objectification” (Weitzman 2015: 114).¹¹²

En los textos de Kafka, que están en un principio anclados en la tradición de la novela realista –y se puede pensar aquí en la obra de Flaubert o de Dostoievski-, existe esta ironía con tintes cómicos que se manifiesta en el uso de recursos provenientes del teatro y del cine silente, en particular el *slapstick*. A semejanza de este efecto cómico proveniente del cine, también el mundo de Kafka amenaza con caer en un caos irremediable e interminable, recuérdese una guerra de pasteles muy reconocida en este género; pero se enfatiza, no sería una comedia la obra kafkiana, sino que el autor, mediante el recurso de la ironía, igualmente da cuenta de las derivas de lo cómico.

Otro comentarista sobre este tema es Walter Benjamin, quien afirma: "Einen wirklichen Schlüssel zur Deutung Kafkas hält Chaplin in Händen" (1981: 123).¹¹³ Peter-André Alt encuentra en los ayudantes muchos de los aspectos aquí abordados, pues valora que son como figuras “eines Stummfilms, deren Komik durch die übertriebene Deutlichkeit ihrer Gesten

¹¹² Quizá haya que incluir en este análisis de relaciones dobles a los animales de Kafka queriendo ser humanos o viceversa; por ejemplo, el mono de “Un informe para una academia” también padece lo humano. El personaje expresa: “Ich wiederhole: es verlockte mich nicht, die Menschen nachzuahmen; ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund” (Kafka 2004: 320): “No me seducía imitar a los hombres; yo imitaba porque buscaba una salida, por ningún otro motivo” (Kafka 2007: 440 y 443), así que, de igual modo, actúa, juega y se pone en juego.

¹¹³ “Chaplin posee una verdadera clave para la interpretación de Kafka” (traducción propia).

ensteht” (2005: 604).¹¹⁴ Son payasos contrapuntísticos de K. Estos falsos ayudantes, en su duplicidad, pueden ser asimismo símbolo del doble juego en que está inmerso K., entre el acto trágico y el acto cómico. Los mismos acusan al personaje de no tener un buen sentido del humor:

“¿Y de qué os quejáis?”, preguntó K. “De que tú”, dijo Jeremias, “no sabes aguantar una broma. ¿Qué te hemos hecho? Hemos bromeado un poco, nos hemos reído un poco, nos hemos burlado un poco de tu novia. Todo lo demás ha estado de acuerdo con nuestro mandato. [Se nos dijo:] “Vais a ir como ayudantes del agrimensor”. Nosotros dijimos: “Pero si no sabemos nada de ese trabajo”. Y él dijo entonces: “Eso no es lo más importante; si es necesario, se os enseñará. Lo importante es que lo animéis un poco. Según me informan, se lo toma todo demasiado en serio. Ha llegado al pueblo y lo ha considerado enseguida como un gran acontecimiento, cuando en realidad no es nada. Eso es lo que tenéis que enseñarle” (Kafka 2004: 256)¹¹⁵

Lo más importante, se les ha dicho a los ayudantes, es el regocijo o la animación de K.; no es valioso saber sobre topografía sino poder perderse en el escenario, improvisar, jugar, lo cual equivale a poder perderse lúdicamente en el camino. No es casual que sean dos también los captores de Josef K. al inicio o al final de *El proceso*, esa duplicidad es trascendental porque representa los efectos de la ironía por doquier.

Donde mejor se ejemplifican estos aspectos cómicos provenientes de la ironía es en la novela *América o El desaparecido*, la cual, por ser más antigua en su manufactura (1911-1912), será primordial como productora de estructuras en las otras dos (Weitzman 2015: 95). En el último capítulo de esta novela se les invita a los personajes a asistir a un teatro sin director, sin actores y sin auditorio, con el resultado de que ellos mismos, sin saberlo, son los

¹¹⁴ “De una película muda, cuya comicidad surge de la exagerada claridad de sus gestos” (traducción propia).

¹¹⁵ “Worüber klagt Ihr denn?” fragte K. “Darüber”, sagte Jeremias, “daß Du keinen Spaß verstehst. Was haben wir denn getan? Ein wenig gescherzt, ein wenig gelacht, ein wenig Deine Braut geneckt. Alles übrigens nach dem Auftrag [...] Ihr geht hin als die Gehilfen des Landvermessers. Wir sagten: Wir verstehn aber nichts von dieser Arbeit. Er darauf: Das ist nicht das Wichtigste; wenn es nötig sein wird, wird er es Euch beibringen. Das Wichtigste aber ist, daß Ihr ihn ein wenig erheitert. Wie man mir berichtet, nimmt er alles sehr schwer. Er ist jetzt ins Dorf gekommen und gleich ist ihm das ein großes Ereignis, während es doch in Wirklichkeit gar nichts ist. Das sollt Ihr ihm beibringen” (Kafka 1982: 367-368).

elementos significativos del teatro -su propio director, su actor y su público-, su asistencia es ya la escenificación o *performance* de la obra (96).

El capítulo sobre el teatro en esta última novela podría ser la revelación del método escritural de Kafka y el error que cometen tanto Josef K. como K. es esperar todo el tiempo un *performance* que ya está teniendo lugar desde la primera línea de las novelas. Por el contrario, Karl Rossmann parece contento con su empleo como tramoyista, aunque le habían prometido darle un trabajo de actor (Weitzman 2015: 105). Lo que está en juego, entonces, en la obra de Kafka, es el desmantelamiento de “the machinery of theatricality/ritual itself” (106). Se nos muestra a los K. en el escenario de su propia vida, pero por la ironía desestabilizadora de todo suelo firme, se les niega el guion de la obra en la que están participando; son similares a un reflejo fisiológico del cuerpo, son puro movimiento *insensato* o una experiencia constante e infinita del (sin)sentido.

2.5. Una poética de los límites

En su permanente movimiento Josef K. y K. van del significado a la falta del mismo, son lo más humano, por su condición ontológica que coloca a la pregunta sobre el significado en el centro de todo trayecto posible; pero son, por esta misma circunstancia, víctimas de la ironía y seres marginales en todos los sentidos; además son, en ocasiones, igual que marionetas a las que les han roto casi todos los hilos de la trascendencia, precisamente en un momento donde la falta de significado y la capacidad del lenguaje, como en otros tantos momentos de la historia, están en crisis.

Desde esta interpretación, lo propio de la poética de Kafka es la idea de que en las novelas hay una acción que *casi* ocurre, porque, a final de cuentas, las novelas son irónicas y por esa cualidad son indecibles y ambiguas; se juega un ir y venir del sentido al sinsentido, de la

ironía romántica a la trágica en un *performance* donde todo fluctúa. La ironía detona esta poética donde lo humano se muestra como algo que se desliza entre la posibilidad de un significado trascendente sobre la realidad y una ignorancia absoluta de la misma. *Casi* se puede conocer a los altos tribunales en *El proceso*, *casi* se accede a los altos funcionarios en *El castillo*; pero toda la búsqueda se revela *casi* (in)significante, si no fuera porque los relatos son también la oportunidad de mirar *casi* un sentido en la falta de sentido, a través de una teatralidad que *casi* es cómica y *casi* es trágica. Este *casi* es lo propio de la poética kafkiana.¹¹⁶

El uso de la ironía en esta poética sería una reserva necesaria frente a la idea de que es posible expresar lo absoluto en la obra de arte, o en cualquier ámbito, y tendría su lado positivo en lo social: “La ironía como respeto sonriente ante lo incomprensible evita las pretensiones dogmáticas igual que la pasmada humildad, y por eso es a la vez un arte sociable, investido de una ‘sublime urbanidad’; permite el diálogo porque evita el punto muerto de la comprensión completa” (Safransky 2009: 61).¹¹⁷ La principal riqueza de la ironía consistiría en la multiplicidad de perspectivas sobre el mundo a que da lugar; pero como siempre está abierta a la incomprensión, es posible querer cerrar la puerta de la interpretación en Kafka, debido a su efecto inestable que puede provocar angustia, ya que en el último de los casos, el blanco de la ironía suele ser el personaje de la obra, pero en su acto refractivo se sugiere

¹¹⁶ Weitzman cita una carta de 1908, donde Kafka escribe a la futura esposa de Max Brod: “Sie müssen bedenken, dass das Notwendige immer, das Überflüssige meistens geschieht, das fast Notwendige wenigstens bei mir nur selten, wodurch es, allen Zusammenhanges beraubt, leicht kläglich will sagen unterhaltend werden kann” [“You must consider that with me the necessary always happens, the superfluous usually, but the almost necessary, at least with me, happens only very rarely, whereby, robbed of all context, it can be slightly lamentable that is to say amusing” (2015: 125)]. La académica reproduce la carta completa en inglés, yo sólo tomo un fragmento de la carta en alemán consultada en <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1908/bk08-020.htm>. En esta carta donde Franz Kafka también habla de mantenerse vivo para la cámara de cine, Weitzman opina que se encuentra el *plot* para la teoría de lo cómico en Kafka, porque en su obra casi nunca ocurre lo “necesario” [*das Notwendige*] sino sólo lo casi necesario [*das fast Notwendige*] o incluso “nur das Notwendigste”: “sólo lo verdaderamente imprescindible” (125).

¹¹⁷ Rüdiger Safransky, op. cit., p. 61.

que los dardos de la ironía, el objeto de la burla, puede ser el ser humano moderno, por su necesidad racional de verdades que le ofrezcan un suelo firme, pero al no ser encontradas inmediatamente, tal como el personaje, se angustia. Hay ansiedad, pues no hay nada más inestable que el significado en estas novelas, y la inestabilidad no es lo idóneo para quien se acerca a estas ficciones en busca de demostrar el propio pensamiento o incluso los propios dogmas.

Por lo tanto, si la novela es el género de la sociedad moderna, racional, progresista y dueña del mundo, la misma con Kafka, mediante la ironía, se vuelve contra ese mundo. En esta dinámica es notable que Josef K. y K. actúen seriamente cuando los demás juegan; mientras que los demás personajes actúan muy serios cuando los K. pierden la seriedad y juegan; esta es la ironía en su vacilación del sentido al sinsentido. En otras palabras, los personajes son racionales cuando los demás suspenden el juego de la racionalidad y cuando los antagonistas suspenden su juego irracional los K. se ponen serios; por eso se puede acusar a los K. en cualquier momento de lo que sea, pero, sobre todo -así hacen los guardias de *El proceso* y los ayudantes de *El castillo*-, se les acusa de no entender una broma.

Hay en la obra de Kafka dos esferas de sentidos que se intersectan sin detenerse, una primera figura imaginaria permite concebir estas dos esferas como dos péndulos que están uno frente a otro y se cruzan en algún momento de su movimiento y, sin poder evitarlo, vuelven a separarse hasta que se vuelven a cruzar en el siguiente párrafo o en la siguiente hoja. Los dos péndulos son una imagen que pretende demostrar que las novelas de Kafka en realidad dinamitan el sentido binario de la realidad; frente a las dicotomías del mundo que podamos pensar -llámense día-noche, sueño-realidad; víctima-acusado, culpable-inocente; idealismo-materialismo, racionalidad-irracionalidad, etc.-, Kafka ofrece una tercera vía totalmente original; por eso, más que dos péndulos -o incluso dos ríos heraclíteanos que por

un momento llegan a una encrucijada y siguen su curso-, la figura más justa para esta literatura es la del caleidoscopio.

Una mirada hacia el interior de una obra que depende del momento en que se mira. En *El castillo* se puede leer lo siguiente sobre las cartas de Klammm: “Y mantener el término medio entre las exageraciones, es decir, juzgar exactamente esas cartas, resulta imposible; ellas mismas cambian continuamente de valor, las reflexiones a que dan lugar son infinitas y en qué punto te detengas estará determinado sólo por la casualidad, es decir, también esa opinión es casual” (Kafka 2004: 254). Así están configuradas estas historias con la finalidad de mostrar una faceta del mundo, es decir, que la realidad misma puede ser irónica de una manera compleja. Pero el acabose de la ironía sería que Kafka sólo hubiera concebido sus novelas como una metáfora que expresa el miedo al matrimonio -según llegan a interpretar Rohl y Elías Canetti- y tanto el tribunal como el castillo fueran todos esos fantasmas del terror inasible del futuro que le quitan a un apasionado escritor la posibilidad de escribir;¹¹⁸ pero ese significado queda lejos, sin embargo, nos permite recordar que de una forma semejante a la ironía, también el escritor echa a andar un mecanismo de sentidos que después ya no puede controlar, porque estos entran a los múltiples significados del mundo y sus lectores.

En resumen, lo kafkiano es la experiencia de la ironía dramática. Este fenómeno permite dar cuenta de la problemática del conocimiento en las obras, como una imposibilidad para

¹¹⁸ Estas ironías permiten traer a la memoria la sugerente idea que tenía Vladimir Nabokov sobre la obra de Dostoyevsky al decir del mismo que habiendo “sido escogido por el hado de las letras rusas para ser el mayor dramaturgo de Rusia [...] erró el camino y escribió novelas” (1997: 206). Esta ironía *nabokoviana* sobre el destino de Dostoyevsky la vinculo aquí con la idea de que las novelas de Kafka, con la distancia irónica pertinente, pueden ser leídas como un “teatro de marionetas” –parece haber sido Samuel Beckett quien mejor entendió esto. Por último, la referencia a Dostoyevsky es pertinente porque el mismo Kafka expresó alguna vez el sentirse unido al escritor ruso como a un “hermano de sangre” (Stach 2003: 408) y porque, incluso, hay algún estudio que pretende leer *El proceso* cual una calca estructural de *Crimen y Castigo* (Cf. Sánchez Trujillo 2001).

todos los involucrados en la misma, por lo cual se destaca la ceguera de los personajes y la figura arquetípica o mitológica que ayuda a explicar esta (im)posibilidad del (sin)sentido. Estamos frente a la ausencia y la presencia simultánea de lo (in)significante. Estamos ante una literatura que es como esa cruce de gato y cordero en “Un cruce” de Kafka. Lo kafkiano es del mismo modo la experiencia de la ironía romántica, conforme la caracteriza De Man, porque en sus obras ningún proceso se concluye por completo.

En “La metamorfosis” o en “Un informe para una academia”, al igual que en tantos otros cuentos, los personajes oscilan entre lo animal y lo humano; el canto de la ratoncita Josefina en “El pueblo de los ratones” no es ni chillido ni canto, esencialmente, sino algo intermedio y vacilante. Nada se da por completo al lector, sólo se le coloca ante transformaciones o sucesos inconclusos; por lo anterior, también se puede interpretar que las novelas del *corpus*, en su forma fragmentaria, están “completas” o “íntegras” en su urdimbre, porque esa fragmentación es significativa en su falta de significado; esta es la paradoja y esta es la ironía de lo kafkiano.¹¹⁹

Asimismo, la ironía romántica se propone como una ironía con la cual la novela está encontrándose con la ironía dramática en un efecto de superposición, y esto permite pensar en su estructura laberíntica, tanto en su carácter de dos espejos encontrados, al igual que en la idea de la caja dentro de la caja -o caja china, o teatro dentro del teatro, o puesta en abismo- estos son los sentidos más accesibles al texto, antes de que la ironía siga su curso y desestabilice todo. Así que el significado en las novelas es, sobre todo -e irónicamente,

¹¹⁹ Aunque Max Brod sostiene que Kafka sabía disfrutar del placer de concluir una obra literaria, y que era irónico consigo mismo al mencionarlo, pero “con una ironía amable, una ironía tras la que se ocultaba el enorme *pathos* del hombre que aspira a lo más alto sin ningún compromiso” (Cf. Kafka 1999: 233): “mit freundlicher Ironie nusterte; mit einer Ironie, hinter der sich das ungeheure Pathos des kompromißlos nach dem Höchsten Strebenden verbarg” (Brod 2003: 280).

porque al final la ceguera no es total- algo para mirar, como un destello o un resplandor extraído de lejanas y oscuras distancias antropológicas o mitológicas, semejante a ese viento que empuja la barca del cazador Gracchus en el relato del mismo nombre.¹²⁰

La definición propuesta en el primer capítulo para la ironía ha sido salvada de la destrucción de los efectos de la ironía y todavía se puede entenderla a manera de *forma de expresión en la obra narrativa que implica a sus distintas formas (antifrástica, situacional y dramática - ahora habría que añadir “romántica” junto a esta última para las novelas de Kafka)- en una constelación con un sentido contradictorio y burlón; y su incongruencia permite la interpretación la obra.*

En conclusión, las novelas del *corpus* permiten pensar en la ironía como una escritura que enriquece la realidad por la multiplicidad de enfoques. A lo que se puede aspirar no es al sentido global, sino al brillo de un sentido momentáneo antes de que se desvanezca la realidad ficcional; no otra cosa pretende este análisis. Algunos de estos interminables sentidos del “sinsentido” son los que, de alguna manera, capturan las transposiciones basadas en *El proceso* y *El castillo* de Franz Kafka.

¹²⁰ “Mit dem Wind der in den untersten Regionen des Todes bläst” (Kafka 2007a: 270): “Con el viento que sopla de las regiones más inferiores de la muerte” (Kafka 2007b, 368).

3. La ironía cinematográfica

En este capítulo exploro diversas formas de la ironía en el cine, a partir de la idea de que este recurso tiene una capital importancia en las obras de Orson Welles y Michael Haneke. Me baso principalmente en la investigación hecha por James MacDowell (2016) en *Irony in Film*, ya que el autor asume que es el primer libro dedicado al tema en el mundo anglosajón (1 y 202), sin que deje de expresar que es amplio el estudio de la ironía transmitido por artículos, o apartados dentro de otros textos, con respecto a películas o directores específicos. Lo mismo acontece en el mundo académico en castellano.¹²¹ La teoría va acompañada por ejemplos extraídos de la filmografía de Orson Welles y Michael Haneke tomando en muchos casos, como punto de partida, las adaptaciones de las novelas de Kafka, las mismas que se analizan a profundidad en los siguientes capítulos.

Si el cine es una mezcla mestiza (“mongrel admixture”) que admite el uso de la lengua, de la imagen, del drama, la narración y la expresión aural o acústica, debido a su capacidad para apropiarse de las artes que le precedieron, también suma a su especificidad fórmulas propias para articular la ironía (MacDowell 2016: 22). Para este estudio divido la ironía en tres facetas o aproximaciones: verbal, audiovisual y dramática. La forma verbal incluye el uso de la palabra, sea escrita o hablada, en relación con el filme. La audiovisual implica aspectos como la puesta en escena, el montaje, además de cuestiones más puntuales, como el uso de

¹²¹ Artículos como los de Ramírez Moreno (1999) sobre la ironía y la estética de la violencia; Campos Pardillos (2000) sobre el cine de Tarantino; Karam Cárdenas (2006) sobre Woody Allen; Fone (2011) sobre un par de filmes de Terence Moix; Mendoza (2011) sobre el cineasta canadiense Guy Maddin; Vizcarra (2011) sobre *Blade Runner*; Ana Casas (2015) sobre la ironía en la autoficción cinematográfica; Romero (2016) sobre el cine de Bollywood y Santos (2017) sobre el cine del japonés Ozu, abordan aspectos específicos de la ironía en relación con la cinematografía. Más reciente es el libro coordinado por Sánchez Garay (2014) *La sonrisa irónica. Ensayos sobre literatura y cine* donde se dedican capítulos al cine de Lars von Trier y Wes Anderson. Una tesis doctoral como la de Alcalá (2010) trata lo que la autora llama “irónico-sublime” en los documentales del alemán Werner Herzog. Zavala (2005), orientado hacia el micro-relato y la metaficción ha recopilado en forma de libro sus propios artículos sobre el tema y aportado directrices mediante su recopilación bibliográfica.

los planos y de la música; la dramática, finalmente, está relacionada con los conceptos expresados en los capítulos anteriores sobre este fenómeno y, suma a lo anterior, las propiedades cinematográficas. Cada una de estas formas se explica a detalle en el segmento respectivo.

En cualquiera de los tres casos, la ironía en el cine implica “una incongruencia entre apariencia y realidad o entre lo que se pretende y lo que realmente sucede; todas ellas sugieren un juego entre contrarios y un sentido o un significado que trasciende lo inmediato, y todas ellas son aplicables para la producción tanto de efectos cómicos como de efectos serios” (Konigsberg 2004: 276). Tal definición está en concordancia con mi concepto de ironía como *manera de expresión, en la obra narrativa (sea visual o escrita), que implica a sus distintas formas en una constelación con un sentido contradictorio y burlón.*

Por lo demás, la división de la ironía en este capítulo se realiza con fines analíticos y para acercarnos, gradualmente, a un medio donde cada uno de estos tipos de ironía suele traslaparse -se sigue pensando en esta como una superposición-, debido a las diversas capas de significado que convergen en la cinematografía; aunque hablando con rigurosidad, la ironía en el cine siempre es audiovisual. Por último, no entraré a profundidad en la discusión acerca de si existe la ironía en el cine o si sólo es una interpretación posible del espectador;¹²² el objetivo es demostrar que existe desde el examen fílmico de esta figura en las películas; aunque antes de entrar en materia, el capítulo comienza con dos breves notas sobre la relación entre Franz Kafka y el cine y sobre el encuentro entre cinematografía y literatura, es decir, sobre la adaptación de obras literarias a este último medio. El tema de la ironía no es algo

¹²² Para este debate véase, principalmente, el último capítulo del texto de MacDowell (2016).

que haya ocupado a los estudiosos del fenómeno de la adaptación fílmica, así que este estudio también intenta llenar ese vacío.

3.1. Kafka y el cine

La primera anotación que registra Franz Kafka en sus *Diarios* es la siguiente: “Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt” (“Los espectadores se pasman cuando pasa el tren”). Nada más se nos dice en esa nota. Es 1910, probablemente la frase se refiera al primer registro cinematográfico de la historia: *La llegada del tren* de los hermanos Lumière. No hay que olvidar que el cinematógrafo surge a finales de 1895 y Franz Kafka nace en Praga en 1893. Pero aunque ya han pasado quince años, desde que los Lumière asombraran al mundo con su invento, no es sino hasta 1907 cuando se establece el primer cine no ambulante en Praga (Zischler 2008: 27).

La actitud de Kafka ante el cine es ambigua, va del asombro a la crítica: “El cinematógrafo proporciona a lo que contemplamos el desasosiego de su movimiento, la calma de la mirada parece más importante” escribe en sus *Diarios de viaje* (1995: 49). No deja de parecer curioso este registro para un escritor cuyos personajes principales, en las novelas que nos ocupan en este trabajo, no cesan de moverse buscando respuestas a su condición. No hay calma en esos personajes, Josef K. deambula por su mundo tratando de influir en el desconocido tribunal que lo ha culpado, y arrestado, aunque, paradójicamente, siga siendo libre; mientras que, aún más reducido en su existencia, el simple K. de *El Castillo* pretende estar contratado por los señores de la comarca como topógrafo o agrimensor -en alemán *Landvermesser*, “el que mide la tierra”-, oficio que exige el movimiento; pero el tránsito de este último es sólo un vagar sin rumbo esperando instrucciones laborales que nunca llegan. Lo anterior, no obstante,

permite entender el porqué Peter-André Alt llama “die Ästhetik der Bewegung” (2009:13) - “estética del movimiento”- a la obra del escritor de lengua alemana. Y es que también solemos definir el cine como “arte en movimiento”.

En los relatos de Franz Kafka el desplazamiento, aun cuando sus personajes no encuentren resultados satisfactorios o una salida del laberinto, es importante; siempre hay un procesado, un foráneo, un agrimensor o un joven emigrante que no permanece estático frente a las otras figuras. Tal vez, en un inicio, los andares de estos personajes fueron vistos sólo como proyecciones visuales de Kafka desde su Praga provincial, pero ahora sabemos que Kafka asistía con frecuencia a las proyecciones cinematográficas de la época, tal cual lo constatan sus diarios; y así lo informa Hanns Zischler en su libro *Kafka va al cine* aparecido en Alemania en 1998,¹²³ libro en el que se relatan las andanzas de Broch y Kafka por los cines de París y Praga, entre otros lugares, a la par de las apreciaciones emocionales o intelectuales del primero.

Este gusto por el cine es algo que parece no quedar en duda, según las técnicas de narración que Kafka habría trasladado del cine a la literatura, a decir del mencionado Peter-André Alt en su ensayo *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen* de 2009 –“Sobre narración cinematográfica”-. Aunque, en palabras del constantemente debatido Gustav Janouch -Robertson (2005) y otros autores han puesto en duda la autenticidad de estos testimonios-, Kafka opinaría lo siguiente sobre el llamado séptimo arte:

No lo tolero, sin ninguna duda porque soy demasiado visual. Soy de esas personas en las que prima la vista. El cine le impide a la visión manifestarse en forma espontánea. La rapidez del movimiento, la sustitución brusca de las imágenes y todo eso, además, sin etapas de descanso, sin verdaderos tiempos muertos, impone una visión

¹²³Además, el mismo autor realizó un documental para la televisión francesa con el título *Kafka va au cinéma* en 2002.

incoherente. Los ojos dejan de ser los que perciben las imágenes y son las imágenes las que pervierten la vista. En definitiva, lo que hacen es asfixiar la conciencia [...] ¡Cine de los ciegos!, todos los cines deberían llamarse así. Esas cintas con sus sobresaltos tienen un único efecto: el de distorsionar el mundo real (Janouch 1999: 84).

¿Distorsionar el mundo real? Pareciera otra paradoja en el caso de Kafka, si es que dijo lo anterior. Porque justamente la distorsión de la realidad, mediante el empleo de la técnica cinematográfica, la destaca también Henkel (2008) al expresar que hay una conexión entre las películas de animación de los inicios del cine y la forma en que Kafka establece fronteras borrosas y un espectáculo propio del *slapstick* en sus relatos. En palabras de este autor:

The animated objects of early cinema provide a previously unexplored source for some of Franz Kafka's most enigmatic stories [...] The various animated objects in Kafka's stories, I argue, can be read as a unique response to early trick films and part of a broader modernist and avant-garde engagement with the subversive aesthetic potential of animation across various media. (67 y 68)

Como se puede constatar, la relación de Kafka con el cine también arroja nuevos enfoques sobre su obra, aquí la relación con las vanguardias a inicios del siglo XX.

Beicken, a su vez, enumera algunos elementos de la técnica cinematográfica que desde su apreciación están presentes en la manera de narrar de Kafka: “Montage, shifts of focus, gaze guidance, camera eye, moving camera, changing camera angles, zoom, sequencing and the positioning of a figure as narrative camera in portals and windows as well as stationing the character on moving objects such as a tram, train, a boat, etc.” (cf. Biederman/Lewit 2016: 9 y 10). De igual modo, Bettina Küter expresa: “Die Perspektive der Kafkaschen Helden ist der einer Kamera vergleichbar. Nüchtern zeichnen sie das Geschehen auf. Dabei

interpretieren sie es zugleich -ihre Sicht ist notwendig selektiv und dadurch subjektiv-“ (cf. Poppe 2007: 216).¹²⁴

Sea cual sea la profundidad del lazo o del gusto de Kafka por la cinematografía, el cine, en diversas áreas geográficas, de tanto en tanto suele acercarse a la obra de Kafka; pese a que, ciertamente, por el carácter inconcluso o críptico de sus textos, sea uno de los escritores más difíciles de abordar en la cinematografía. En esta coyuntura se colocan las diversas transposiciones que se han realizado sobre la obra de Kafka. Aunque existen películas sobre los diversos cuentos y la novela *América*, en el siguiente párrafo sólo se mencionan aquellas que están relacionadas con las novelas del *corpus*.

La primera cinta sobre *El proceso* es la realizada por Orson Welles en 1962; a ésta le siguió una versión polaca en 1980 de Agnieszka Holland y Laco Adamik, así como un filme inglés de 1993, con dirección de David Hugh Jones y guión de Harold Pinter; y más recientemente apareció un largometraje ruso, en 2014, del cineasta independiente Konstantin Seliverstov. A este último director se debe la última versión de *El castillo* en 2016; aunque la primera película sobre esta novela fue filmada en 1968 por el alemán Rudolf Noelte; entre ambas se hallan una producción rusa de 1994, con la dirección de Alekséy Balabánov, y la austríaca de 1997 con la supervisión de Michael Haneke.¹²⁵

¹²⁴ “La perspectiva de los héroes de Kafka es comparable a la de una cámara. Sobriamente registran lo que está pasando. Al mismo tiempo, lo interpretan: su opinión es, por necesidad, selectiva y, por lo tanto, subjetiva” (traducción propia).

¹²⁵ Para un registro más detallado sobre la filmografía basada en la obra de Kafka, o que tiene como temática lo kafkiano, según el autor, véase la investigación de Leopoldo La Rubia (2013).

3.2. Cine y literatura

La idea del cine de buscar historias en la literatura es tan añeja (o tan joven) como el cine mismo. Al respecto, Sánchez Noriega, además de hablar de la necesidad de historias, enumera algunas otras razones por las cuales existe esta práctica: garantía de éxito comercial, acceso al conocimiento histórico, recreación de mitos y obras emblemáticas, prestigio artístico y cultural, así como labor divulgadora (2000: 50-52). Más reciente todavía es la reflexión sobre la cinematografía, pues mientras la historia de la teoría y la crítica literaria comienza desde la Antigua Grecia, la teoría sobre el cine comienza a descollar poco antes de la mitad del siglo XX, por eso es que tal teoría “suele venir acompañada de ciertas dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulación filosófica” (Stam 2001: 17).

Por lo anterior, un estudioso de la teoría literaria que se acerque a un texto como *Teorías del cine* (Stam 2001), constatará que cine y literatura parecieran avanzar por los mismos derroteros, en busca de su especificidad y de herramientas metodológicas, a lo largo del siglo XX. Formalismo, estructuralismo, deconstrucción, teoría de la recepción, estudios culturales y otras escuelas son con frecuencia base de las reflexiones del cine y la literatura. Pero una rama todavía más tierna de estos estudios es la que atañe a la adaptación o transposición de textos literarios al cine, aunque la práctica de este fenómeno fílmico siga en efervescencia, por esa necesidad de historias que se refería renglones más arriba.

Tampoco hay que olvidar que durante muchos años el cine tuvo la necesidad de afirmarse como un arte independiente y distinto a todas las demás artes; de las cuales, no obstante, ha abrevado copiosamente: música y danza, literatura (narrativa, teatro y poesía), arquitectura, pintura y escultura, han sido algunas de las fuentes que han dado material a esta forma

artística. Aunque en la práctica, al hablar de las relaciones entre el cine y las demás artes, aún en nuestros días se tiende al privilegio de lo histórico como valor intrínseco de las mismas; no es muy distinto lo que ocurre con la relación entre literatura y cine.

Existen ideas que devalúan a la expresión visual frente a la palabra escrita. Por nombrar algunos factores, se pueden enunciar los prejuicios sobre la imagen a partir de algunas tradiciones religiosas, y otras muchas prácticas, que en el fondo expresan una “exaltación nostálgica de la palabra escrita como el medio privilegiado de comunicación” (Stam 2009: 17). En otras ocasiones, se habla del “original” para desvalorar una adaptación fílmica: “In practice, it has tended to privilege or at least give priority (and therefore, implicitly, value) to what is always called the ‘source’ text or the ‘original’” (Hutcheon 2013: 125).

Sin embargo, es en la diferencia del medio que transmite una historia donde está lo importante para quien considere las relaciones entre cine y literatura; este cambio de soporte lleva implícito un acercamiento diferente a cada obra artística, sea esta literaria o cinematográfica. En cuanto a la transposición de una novela, sostiene Stam: “Cada recreación de una novela en el cine no sólo pone en evidencia diversos aspectos de la novela, su período y su cultura de origen, sino también del tiempo y de la cultura en las que se produce la adaptación” (2009: 100). Hacia esta particularidad del medio apuntan los críticos contemporáneos que pretenden dar a cada forma artística su justo valor, frente a la cantidad de ensayos, reseñas, críticas, etc., cuya tendencia es, y ha sido durante mucho tiempo, entender la adaptación o transposición al cine como una pérdida inevitable e irreparable para la obra literaria.

Para ser justos con el cine y la literatura, Sergio Wolf recomienda: “Más allá de las paráfrasis y analogías [...] examinar el tipo de vínculos que se establecen entre las dos disciplinas. Y una primera condición esencial quizás sea comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia” (2001: 29). De esta manera, es mejor hablar de diálogo fructífero entre las dos artes: “An adaptation is thus less a resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process” (Stam 2005: 4). Por lo tanto, es importante enfatizar que las adaptaciones, en este caso las cinematográficas, no son algo secundario o inferior.

Varios términos atestiguan el encuentro donde confluye la investigación que quiere dar cuenta de las distintas formas en las que se relacionan cine y literatura alrededor de una misma historia; entre estos, dos de los más sobresalientes en los últimos años son “adaptación” y “transposición”. En esta tesis no se da una discusión sobre estos términos, sino que se usan indistintamente.¹²⁶ Por lo demás, los problemas de la adaptación son múltiples y complejos, no se agotan en la elección de un concepto para el análisis. En un

¹²⁶ Para el estudioso, se sugiere ir a los clásicos sobre el tema, principalmente Robert Stam en la lengua inglesa, Anne Bohnenkamp en lengua alemana y Sergio Wolf en la lengua castellana. Junto a “adaptación” o “transposición” conviven otros términos, por ejemplo, el de “traducción intersemiótica” (Gutiérrez Estupiñán 2013: 13), para diferenciarlo de otros tipos de traducción, en este caso la “intralingüística” o la “interlingüística” según el modelo de Jakobson (García Jambrina 1998-2000: 185 y 186). Por otra parte, aunque sabemos que se habla del paso de un sistema semiótico literario a un sistema semiótico audiovisual, la palabra “traducción” también lleva consigo, al menos en lo académico, una carga cultural que la equipara a una “traición” respecto a un “original” que en los juicios más acendrados debería permanecer incólume (Wolf 2001: 30). El citado Wolf expresa que la palabra “adaptación” sugiere poner un cerco, delimitar o hacer que el formato de origen, en este caso el literario, adopte la forma del otro, el cinematográfico; en cambio, para este autor, “transposición” contendría la idea de transplantar algo esencial de un “recipiente” a otro y sería un término adecuado (2001: 15). Robert Stam, por el contrario, justifica la palabra “adaptación” al preguntar lo siguiente “¿Acaso no ocurre que las adaptaciones se adaptan a los gustos cambiantes, y a las demandas industriales, presiones comerciales, tabúes de la censura y normas estéticas?” (2009:10 [subrayado en el original]). En el mismo tenor, Sánchez Noriega apunta sobre la palabra “adaptación”: “se puede defender esta denominación porque, además de ser la más empleada, sirve para referirnos a textos literarios y filmicos que cuenten la misma historia” (2000: 47).

nivel básico, al hablar de las relaciones entre cine y literatura, el análisis podría darse en dos sentidos: “El primero [...] del libro hacia el guión de cine o, más propiamente, hacia el libreto con el cual se filma. [...] En este caso aún nos encontramos dentro de los terrenos literarios. En el segundo caso, de la literatura rumbo a la pantalla, el asunto es más complicado” (Mendoza Pérez 2004: 284).

La complicación se da por las distintas variantes en las que ocurre este acercamiento de lo audiovisual a lo literario, ya que existen zonas compartidas y de conflicto en las que aparecen inversiones de orden, cambios de extensión, diferencia en los diálogos y en los puntos de vista, etc. (Wolf 2001: 34). Pues mientras la literatura construye el puente hacia la realidad exclusivamente mediante la palabra, el cine “pone en escena (en acto) un doble régimen de representación: el discurso-narrativo [...] y el visual [...]. Por lo cual toda película puede ser vista como una lucha entre el relato y la imagen” (Mariniello 2001: 161 y 162); sin olvidar que muchos relatos literarios -la novela decimonónica, por ejemplo- tienen en el centro de sus intereses una descripción de la realidad cuyo impacto en la imaginación visual sea perdurable. Piénsese por ejemplo en un par de clásicos de la literatura occidental como *La educación sentimental* o *Guerra y Paz*.

Una diferencia destacable entre cine y literatura es que “las descripciones no emplean los mismos mecanismos [...], entre otras razones porque, de ordinario, en el cine la imagen es, a la vez, descriptiva y narrativa, mientras en [una] novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones” (Sánchez Noriega 2000: 40). No hay que olvidar tampoco la dimensión sonora del cine que también juega un papel importante en la recepción de los espectadores. Pero en síntesis, como expresa Robert Stam, “la adaptación cinematográfica trae, para bien o para mal, no un empobrecimiento sino más bien una

multiplicación de registros” (2009: 48 [subrayado en el original]). Dentro de estos múltiples registros tiene lugar el estudio de las diferentes formas de ironía en su especificidad cinematográfica.

3.3. Ironía verbal en el cine

Es común el uso del término “ironía” sin especificar su significado concreto en la divulgación del cine; por ejemplo, Ruiz (1997), en su listado de obras que llama “maestras” del cine mudo, une a la palabra, recurrentemente, adjetivos como “fina”, “triste” o “amarga”; del mismo modo, Roman Gubern, en su *Historia del cine* (2014), califica al sustantivo como “desenfadado”, “penetrante” o “acendrado”. A semejanza de la literatura, es preciso definir y delimitar los distintos tipos de ironía presentes en la complejidad fílmica; en el caso de la ironía verbal, la película *El proceso* (1962) de Orson Welles ofrece valiosos ejemplos.

En esta cinta, unos minutos después de que Josef K. es informado de que está bajo arresto (08:00), vemos a los guardianes, que en este caso tienen apariencia de detectives policíacos -con sombrero y gabardina tan común en el cine de *gansters*-, examinando los objetos de la habitación de Josef K., a lo que el personaje advierte: “no encontrarán literatura subversiva o pornografía” (10:13); sin embargo, cuando uno de los inspectores se acerca al fonógrafo (“phonograph”) que está en el cuarto de Josef K. y le pregunta a este sobre el objeto, el aludido expresa: “That’s my pornograph”.

El *lapsus linguae* y la previa advertencia de Josef K. sobre la pornografía muestran, en buena medida, que en este filme se resalta el tema de la culpa enlazada con el sexo como detonador de las acciones. Esta faceta del personaje también está marcada en el filme por la

desnudez. Al respecto, en una de las primeras tomas de la película, después del *close-up* al rostro de Josef K., cuando despierta por el ruido de la puerta que se abre, se nos muestra brevemente la imagen de una pintura, en la cabecera de su cama, donde hay una mujer desnuda, acostada, y de espaldas al espectador; es decir, como si la mujer mirara hacia el interior de la escena de la pintura.

Y justo hacia el interior, pero de la psique del protagonista, se orienta la historia, en la sugerencia de que esta desnudez fue materia del sueño que antecedió a la irrupción del guardián; por esto la ansiedad de Josef K., en ese estado pretende evadir la culpa y sugiere que los policías están ahí por su vecina Bürstner, a la cual Josef no duda en señalar porque llega tarde a casa, en otro *lapsus* – acusatorio ahora, que puede sugerir, como en la novela, que Josef K. no es muy distinto de aquellos que supuestamente lo acusan a él-, aunque más tarde sabremos que también desea la compañía de esta mujer.

El sexo, en las películas al igual que en las narraciones fuente, es un tema que recurrentemente preocupa a Josef K. y a K.; en ocasiones, más que sus búsquedas por una respuesta a su proceso o una entrevista con la gente del castillo. Esta gran distracción que acomete al primer personaje, es la que privilegia la película *El proceso* para explicar lo que estaría en el centro de la culpa que siente el protagonista, acaso por la ambigüedad de sus relaciones, como de igual forma lo permite suponer en el texto literario ese fragmento inconcluso, en el cual la intimidad corporal con el fiscal Hasterer se pone de relieve; aunque este aspecto, el de la sexualidad de los personajes principales de las novelas, también se interpreta como ambiguo, debido a los efectos de la ironía.

Lo que en esta parte se busca destacar, sin embargo, es que la equivocación de Josef K. sobre el fonógrafo -la misma que percibe enseguida, conforme se deja adivinar por su rostro y sus muecas-, convierte al personaje en una víctima de sus pulsiones, uno de los temas

favoritos del psicoanálisis;¹²⁷ mas, para nuestros fines, lo transforma en blanco de una ironía verbal predeterminada por la película. Y este contenido se refuerza más adelante cuando Josef le cuenta a la señorita Bürstner que desde niño siempre se ha sentido culpable por acciones que nunca habría realizado (20:45).

Por lo anterior, si se había comunicado que en la ironía verbal el carácter de una sentencia difiere del significado implícito que el hablante intenta comunicar, en el cine, apunta Hutcheon, “Verbal irony presents a particular challenge for adaptation to performance media, not in dialogue, obviously, but when used in the showing mode” (2012: 71), ya que la misma, además de que puede estar en los diálogos de los personajes y en el título de la cinta (MacDowell 2016: 41-44), puede tener lugar en la relación del narrador con la película (Campos Pardillos 2000: 69-71). En realidad, se pueden examinar todas aquellas relaciones en que la palabra mantiene una relación significativa con lo que vemos en pantalla, a fin de resaltar la incongruencia de dos contextos posibles y evaluar, de esa manera, la totalidad del mensaje que se transmite.

MacDowell, como la mayoría de los autores, está de acuerdo en que la ironía verbal suele expresar la actitud de un emisor y sirve de vehículo para un juicio evaluativo (2016: 9); por ello basa una sección de su estudio en la teoría de la pretensión, la cual, si recordamos, expresa que hablar irónicamente es disimular poseer un punto de vista, con la intención de articular una actitud crítica, o burlona, hacia una persona que sostuviera con sinceridad ese punto de vista (60). Asimismo, vale la pena volver a la propuesta de Hutcheon, y otros

¹²⁷ Artículos revisionistas del psicoanálisis, como, por ejemplo, “Edipo y sus psiquiatras” de Leija Esparza (2010), atribuyen al británico Joseph Raymond Gasquet (1837-1902) no sólo el primer acercamiento y apropiación del teatro griego, en especial de Edipo, para la psiquiatría, sino menciones más antiguas que las de Freud al *lapsus linguae*. Por otra parte, Briceño *et al.* (2012), con base en diversos estudios, sostiene que en la vida cotidiana “los errores [de habla] no parecen ser producto de ningún estado mental especial; no son producto de patología alguna y no dependen de características situacionales o factores socioculturales” (34). Contra lo anterior, en el terreno de la ficción tales errores sí tendrán un sentido deliberado.

autores, sobre la necesidad de pensar en la intención “autorial”, como algo que se ve involucrado, dentro de la interpretación de una obra literaria que se considera irónica: “The crucial condition is that readers/viewers decide to attribute irony to a text” (Verstraten 2016: 289). MacDowell también comprende esta orientación teórica como necesaria para acercarse al fenómeno en el cine: “I too join many others in considering the concept of intention indispensable for the discussion of ironic expression” (2016: 6). Por lo tanto, hablar de ironía en el medio fílmico, parte de la suposición de que la misma en una cinta puede atribuirse a pretensiones, o intenciones irónicas, en la película o en su realizador.

En la escena comentada del filme *El proceso* el personaje principal está siendo, desde el primer momento, el blanco de la ironía del narrador implícito de la película. El mismo narrador que en la novela, como buen ironista, disimula su presencia, cuando a Josef K. se le oponen los nombres de los personajes secundarios al igual que obstáculos dentro de su mundo ficcional. En la película de Welles, aunque se conservan algunos nombres de esos antagonistas, por ejemplo Titorelli, otros han sido cambiados, es el caso del abogado Hastler en lugar de Huld, porque se le ha restado importancia al efecto de los nombres propios; pero, en cambio, se pretende enfatizar un error lingüístico como muestra de las trabas que se pone el protagonista a sí mismo en su necesidad de evadir la acusación; en contraparte, los nombres en la versión de Haneke no suelen alterarse; lo cual no implica que este director no haga uso constante de este recurso.

Quizá es *Funny Games* del director austríaco el filme que más resalta este aspecto cuando el perro de la familia torturada -acción central en la historia- se llama “Lucky”, pero más significativo es que los jóvenes perpetradores se llamen entre ellos “Tom” y “Jerry” o “Beavis” y “Butt-head”, personajes de la animación televisiva; los primeros creados en la década de los 40, los segundos pertenecientes a la de los 90. La transposición del gato y el

ratón que se dedican a golpearse recíprocamente pasa -dentro de la película de Haneke-, a convertirse en la caracterización de otros dos personajes animados, conocidos por su deficiencia mental, su vulgaridad verbal y sus adicciones al sexo, a la comida chatarra o a la televisión con lo cual, fehacientemente, el director no sólo estaría mostrando la violencia contemporánea, como algo arraigado en los medios de comunicación visuales, sino que tal crítica que permite la ironía mediante la palabra, apuntaría, en específico, tanto a la iconografía de la cultura pop -un motivo visual persistente en las primeras películas de Michael Haneke-, como a la clase media o a la burguesía de nuestros días, lo que se puede deducir por el tipo de personajes involucrados en *Funny Games*.¹²⁸

Pero valga lo dicho en el capítulo anterior para reconocer la forma en la que también se puede presentar la ironía mediante los nombres de los personajes en la diégesis literaria o cinematográfica. Volviendo a la relación del enunciado verbal con la imagen, tal como se aborda con los *lapsus* de Josef K., se demuestra que la teoría sobre la ironía verbal, que sólo se enfoque en enunciados específicos, no será útil para el análisis de obras narrativas donde se ponen en juego muchos otros factores. En la obra literaria o fílmica colaboran contextos más amplios y complejos que en el diálogo cotidiano; por ejemplo, una observación irónica verbalizada de un personaje sobre otro en un filme, necesariamente requiere atender a otros registros de sentido como lo son la imagen y el sonido; sin embargo, aún se puede conservar de la teoría de la pretensión para el cine, como lo hará McDowell, la necesidad del ironista

¹²⁸ Es la misma crítica que se pone en escena al interior de la popular serie animada *The Simpsons* cuando recurrentemente vemos, al interior de una pantalla de TV, un gato y un ratón en sus correrías *gore*, es decir, los dos personajes suelen agredirse mediante la violencia física extrema provocándose desmembramientos, sangrados, etc. Este programa dentro de la serie animada titulado “The Itchy and Scratchy Show” es también una parodia de la animación “Tom y Jerry”. No es mi intención, por otra parte, simplificar el tema de la violencia mediante el argumento de que la TV o el cine promoverían la misma socialmente al presentar estas escenas en sus historias; en lo particular, pienso que el asunto es más complejo que una educación tipo espejo donde los espectadores adoptarían estos comportamientos sólo por mirarlos; las causas para mí tienen más relación con el entorno inmediato de las personas, pero este tema rebasa mi estudio.

de disimular o, más bien, de pretender simular un sentido, con el fin de apuntar a otro significado posible o implícito en el uso de la figura; “decir sin decir algo”, aunque en el cine nos encontramos siempre con una combinación del “decir” y del “presentar”, los verbos *ad hoc* de las posibilidades de la ironía (Ballart 1994: 314).

Dicho de otra forma, en la película de Welles no es tan sencillo establecer una división en el momento en el que se observa la ironía en un filme, ya que su carácter verbal (el “decir”) y su forma situacional (el “presentar”) -o se puede añadir su representación visual (el “mostrar”) para lo específico del cine-, se superponen; pues cuando Josef K. se equivoca lingüísticamente, también existe el contacto visual del espectador con el mismo protagonista, al igual que con los agentes y los empleados del banco en el cuarto de la señorita Bürstner. Incluso, hay situaciones previas en el uso de la lengua que ya anuncian el *lapsus linguae* en el filme, tal es la extrema atención que pone Josef K. en el lenguaje, al punto de que llega a corregir más de una vez a los que él llama “policías”. Tal aspecto puede ser interpretado como una manera en la que el protagonista intenta reestablecer el orden normal de su vida (Rasmussen 2006: 183).

Una sola frase siempre tiene consecuencias en el conjunto de la cinta. En el ejemplo hay un marcado contraste entre lo que desea expresar el protagonista, y lo que en realidad dice, mediante lo cual sabotea su objetivo, el pasar desapercibido a los ojos de los agentes. En este caso, la evaluación crítica que pretende la ironía pasa a ser una autodevaluación, tal como asienta el esquema de Kerbrat-Orecchioni sobre el funcionamiento de la ironía verbal: “El esquema actancial en el que se encuentran los funcionamientos irónicos está construido por fuerza de tres elementos: el destinador y el destinatario [...] y además un actante-blanco, pudiendo coincidir los tres en la auto-ironía” (1992: 211). Aquí, lo verbal implica lo visual,

por lo que también se pueden enumerar los contrastes de perspectiva en el encuadre, como el uso de la cámara subjetiva en un ángulo inferior, especie de contrapicado, en el momento donde se muestra a los empleados bancarios, al modo de acusadores impasibles, ante la mirada y la sugerencia de Josef K., de que el proceso judicial puede ser sólo algo “trivial” (09:53).

En una toma posterior, estos mismos personajes se ven más pequeños de estatura en relación con Josef K., en una escala que pasa por destacar la altura del protagonista, no sólo frente a sus subalternos, sino en contraposición a los dos agentes, que durante un momento se inclinan sincrónicamente hacia la derecha del espectador para escudriñar las cosas de Josef K., como un solo ser, un espejo, o como si el segundo fuera un eco visual del primero; es decir, la película de Welles capta el tema de la duplicidad como importante en la historia. Esta misma se establece cuando sabemos que el mundo de K. está entre los límites de dos mundos, en este caso, entre el que corresponde a la identidad individual y el de la pérdida de esta en la uniformidad.

Esta misma condición homogénea se destaca en las vestimentas de los dos guardias, o en los trajes sastre de los empleados bancarios, todos de negro, frente a un Josef K. con pantalón grisáceo y una camisa blanca -véase figura 1 en la siguiente página-, lo cual permite, asimismo, pensar en las ideas tradicionales que asocian el blanco a la pureza, pero aquí destacado de forma irónica para alguien que acaba de ser acusado de un delito. Lo anterior coloca al personaje en un significativo contraste cromático; además, en la construcción de la escena, Josef K. ocupa el centro de esta; como ser solitario está cercado por un grupo de personas similares entre sí.



Figura 1



Figura 2

Este tema se destaca a lo largo del filme; por ejemplo, en el espacio donde trabaja el protagonista (figura 2) se muestra una enorme “oficina” con cientos de personas escribiendo a máquina; en ese recinto laboral el personaje, tal como en la novela, ocupa una aparente posición de superioridad, aunque, con ironía, esa ventaja se muestra sólo con la colocación de una tarima que lo eleva un poco en relación con los demás oficinistas. Su estatus social también se muestra discrepante con múltiples tomas en picado a lo largo del film, que lo muestran empequeñecido frente al mundo.

Los dos últimos ejemplos corresponden a formas de la ironía relacionadas con la puesta en escena y con la posición de la cámara, pero son representaciones de la ironía cinematográfica que se estudiarán en las dos películas de mi *corpus*. Aún respecto a la palabra, en este caso la escrita, es necesario decir que el dispositivo antes mencionado, la cámara de cine, mediante el encuadre, permite evaluar otras formas de ironía. Si bien, hay que precisar que la concurrencia entre imagen y palabra escrita ya no es ironía verbal -o no únicamente-; se han mencionado las dificultades específicas de esta delimitación, por las propiedades del medio que se analiza.

3.3.1. Lo escrito y lo mirado

El cine, al estar estrechamente relacionado con la narrativa precedente a su aparición, nunca ha abandonado por completo la palabra escrita, ya sea por el uso que hace del guion, por la adaptación novelada de una película o por la crítica cinematográfica en libros o revistas; mas

este subíndice se interesa sobre todo por toda aquella forma escritural que incumbe a la diégesis cinematográfica.¹²⁹

Cuando un filme es del conocimiento público, su carta de presentación es su título. Más allá de las relaciones comerciales que pueda establecer este con la película, el título puede ser el primer indicio, no sólo del tema del conjunto, sino también de la presencia de la figura retórica que aquí nos ocupa. Genette, al hablar sobre el “título” de una obra, considera la posibilidad de que se elija un nombre que funcione “por antífrasis o ironía, ya sea porque el título hace antítesis con la obra [...] ya sea porque ostenta una ausencia que provoca pertinencia temática” (2001: 74).

La presencia de la ironía, siempre necesitada de un contexto para su comprensión, se puede comenzar a examinar en el título de una película, desde la idea de que lo visto en la pantalla, no sólo no se corresponde con lo que se había prometido en el mismo; sino que, además, existe la intención de evaluar y burlarse de un personaje, o una situación en el filme, mediante el subrayado de elementos de incongruencia. La elección del título se puede examinar como el primer indicio de que hay una intención de ser irónico por parte del filme, o al modo de señal de que se está adoptando una postura similar frente al propio material. Le corresponde al espectador interpretar qué aspecto de la obra evalúa un título, y si realmente se trata de una ironía.

En el caso de las novelas del *corpus*, los títulos corresponden a los dados por Max Brod, amigo y albacea de Franz Kafka, el cual basa su decisión en su amistad y su recuerdo de lo que el último habría deseado. Los filmes adaptados, por otro lado, no han alterado esa

¹²⁹ Sin dejar de mencionar, que en el cine de los primeros tiempos los intertítulos entre las escenas tenían la función de explicar al espectador lo que no quedaba claro por la falta de sonido. Con la aparición del cine sonoro fue reduciéndose cada vez más esta dependencia sin que se haya abandonado por completo la misma.

relación con el título original de las novelas; pero esto no significa que los directores aquí abordados no confieran importancia a la selección de títulos en sus otras obras fílmicas. Por ejemplo, *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles pone en el centro de la interpretación lo que significa ser un “ciudadano”, en relación con la historia que se nos cuenta, ya que la palabra puede estar evaluando de una manera irónica la actuación del protagonista dentro de su sociedad, la pregunta sería si en verdad el protagonista se puede considerar un ciudadano meritorio, como para destacarlo en el título, en vista de su desmedida ambición y su trato con la gente.

En el “cine de crueldad” -así llama Speck (2010) a las películas del director austríaco Michael Haneke-,¹³⁰ queda al espectador la difícil tarea de comprender las razones de lo que muchas veces se presenta como irónico en los títulos de sus filmes, pues son ejemplares al respecto. *Funny Games (Juegos divertidos)* -sea su versión austríaca de 1997 o su casi idéntica adaptación norteamericana de 2007-,¹³¹ donde un par de jóvenes psicópatas se dedican a aterrorizar a una familia (padre, madre e hijo), no ofrecería un juego “divertido” ni para el espectador, ni para los personajes torturados; pero lo ofrece para los agresores de la cinta y ese “divertimiento” es justamente lo que se contrasta y evalúa con el título.

Si el espectador está de acuerdo en que la violencia física que se muestra en la película no es en absoluto graciosa, entonces, en un acto que confronta al receptor, se le pregunta acerca del porqué se suele aceptar otro tipo de violencia en la cultura visual, con la idea de que es algo entretenido o regocijante. Por otra parte, que se haya elegido un nombre en lengua

¹³⁰ Palabras estas, en inglés “cinema of cruelty”, que también utilizó André Bazin para titular uno de sus ensayos sobre cine: *The Cinema of Cruelty: from Buñuel to Hitchcock* (2013), publicado en 1982 como *Le Cinéma de la Cruauté*.

¹³¹ Se interpreta que Haneke rehace irónicamente su película, al llevarla a Hollywood, al emplear actores de este sistema de producción, pero grabando los mismos encuadres, los mismos diálogos, la misma música, los mismos planos, etc.; el blanco de la burla sería el *mainstream* estadounidense.

inglesa para el filme apunta también, con elocuencia, al tipo de efecto que pretende tener en el público, quizá porque en esa relación se esté enfatizando una postura crítica con este idioma y su cultura dominante en el mundo.

En las películas *Der siebente Kontinent -El séptimo continente-* (1989), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls -71 fragmentos de una cronología del azar-* (1994), *Code: unbekannt -Código desconocido-* (2000), y en las más recientes *Amour* (2012) y *Happy End* (2017), del director Michael Haneke, se hallan otros tantos casos donde el título pone en evaluación el conjunto de las cintas. En estas películas se rebasa, de manera ineludible, la ironía sólo verbal, que muestra la incongruencia entre las frases posibles de un discurso, para pasar a una ironía pictórica o de las imágenes.

Se está frente a un lenguaje, el visual, donde el análisis ya no sólo compete a la palabra; es por esto por lo que MacDowell prefiere llamar al tipo de ironía que se da en el cine “comunicacional” en lugar de verbal (2016: 59). La complejidad de la figura retórica en el cine no puede reducirse a un efecto lingüístico, ya que siempre va acompañada de otros elementos (imágenes, sonido, actuaciones...). Al no partir de una ironía donde lo importante sería el contraste entre el significado literal y el significado implícito, se analiza más bien una diferencia de perspectiva visual, como marco donde la ironía se construye. La especificidad del cine, la imagen, reclama otros tratamientos del tropo, tal como lo analiza también Tassara: “En el cine la lengua es un lenguaje incluido [...], aquí lo que importa son los procedimientos que conforman el sentido a través de [...] la figura propiamente filmic[a]” (2006: 101).

Se conserva el concepto de ironía verbal para los fines de este estudio, porque es un tipo de ironía enraizada en la palabra como el primer aspecto que hay que poner en relieve frente a las imágenes; pero, fundamentalmente, para no abonar a la confusión sobre los diversos

planos de sentido que entran en juego cuando se habla de ironía en el cine; pero queda también por resolver en qué medida, aun en el lenguaje cotidiano, hay una actividad no sólo verbal, sino imaginativa, y acaso visual -una puesta en escena, como se propuso antes, y del mismo modo se puede interpretar la teoría de la pretensión-, al poner en relación dos contextos diferentes con la finalidad de entender una frase irónica, pero este último tema rebasa mi acercamiento a la figura.

Insistiendo en la relación de lo escrito con lo mirado, es memorable el letrero con el que inicia *Citizen Kane*: “No trespassing”. Es una advertencia frente a la lujosa casa del protagonista que indica a la luz del conjunto del filme, desde el primer momento, toda la tentativa de este como infructuosa, pero aun así se cruza la línea divisoria con el desplazamiento de la cámara (*travelling*). Este letrero en la cinta puede englobar la interpretación de este, pero volveremos a este ejemplo cuando se aborde la ironía dramática en el cine; lo resaltante es ese traslape de capas de sentido que existe en la ironía cinematográfica.

Además, en esta misma película, se ha mostrado la muerte del protagonista en los primeros minutos del filme, cuya soledad se contrasta con las imágenes de la inmensa mansión que habita, llamada Xanadu. Después de este suceso acaecido en la pantalla, aparece un noticiero donde se nos informa en carácter documental de la vida de Kane, y en algún momento de ese resumen, aparece la siguiente leyenda: “In Xanadu last week was held 1941’s biggest, strangest funeral”. Como si los superlativos pretendieran evaluar, irónicamente, la suntuosidad de las imágenes de ese funeral que vemos a continuación y la profunda soledad en la que vivió el protagonista al final de su vida, según se nos ha mostrado en la primera escena.

El extranjero -The Stranger (1946)- de Orson Welles está ubicada en los días posteriores a la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial y la historia comienza con la liberación aparente de un comandante nazi llamado Meinike, para que guíe, sin saberlo, a un agente (Mr. Wilson) a la posterior captura de uno de sus superiores nazis de más alto rango, el general Franz Kindler (personificado por el mismo Welles). La búsqueda lleva a Mr. Wilson a la ciudad de Connecticut en los Estados Unidos, donde Meinike -ya enterado de que está siendo perseguido- huye hacia un gimnasio escolar dentro de la escuela donde trabaja como profesor el personaje Franz, con el seudónimo Charles Rankin.

En ese espacio indicado, Meinike golpea con un artefacto del gimnasio a Mr. Wilson; pero un momento antes de que ocurriera esta acción se destacó un letrero en el interior del recinto: “Anyone using apparatus in this room -does so at their own risk”. Un par de escenas después el comandante alemán Meinike es asesinado a manos de su otrora superior, Charles, y parece que el letrero hubiera sido anticipatorio de la acción y estuviera funcionando como burla hacia el personaje. El mismo Charles pretende mofarse irónicamente de los aliados cuando en un momento exclama, con presunción e ironía, las siguientes palabras: “Who would think to look for the notorious Franz Kindler in the sacred precincts of the Harper School, surrounded by the sons of America's first families?”.

Michael Haneke también utiliza en algunas de sus películas la palabra escrita para dotar de un sentido conflictivo a sus producciones, no sólo en lo que se decía anteriormente en relación con los títulos que elige, sino que, en una película como *71 fragmentos de una cronología del azar*, una de las historias es la de un niño rumano, pobre e inmigrante en Austria, el cual, antes de comenzar a pedir limosna en la calle, se nos muestra acomodando

sus pocas pertenencias debajo del nombre de una famosa tienda de ropa transnacional (véase figura 3).¹³²

Por último, en los primeros minutos (03:45) del largometraje *El séptimo continente*, vemos un enorme anuncio publicitario, con mar y playa, con la leyenda: “Welcome to Australia” y, no obstante, por el abrupto y cruel final de esta historia -el suicidio de la pareja-, quedan muchas dudas respecto a estas palabras unidas a una imagen idílica. Para concluir con este tema de la ironía representada en forma escrita en una película, aún resta decir que además de los letreros insertos en la diégesis, la misma también se puede presentar como nombres de capítulos dentro de la historia, en carácter de texto introductorio al filme y a modo de epílogo textual.



Figura 3

¹³² Aún en relación con los diálogos y el contraste visual en esta película, ocurre que, cuando la madre adoptiva del niño rumano empieza a enseñarle alemán, comienza por las siguientes dos palabras: “Mensch” (“ser humano”) y “Bank” (“banco”), es en apariencia accidental lo que ocurre, porque acaban de llegar al banco; pero, al mismo tiempo, es como si ambas palabras estuvieran relacionadas ontológica e irónicamente.

3.3.2. Ironía dialógica

Campos Pardillos entiende la ironía verbal como “irrupciones del autor” (2000: 71), mediante los diálogos de los personajes, ya que en algunos casos estos presentarían una incongruencia entre su caracterización y las palabras que expresan y a las cuales faltaría verosimilitud, pero aquí más bien se entiende que esta ironía cercana a la noción de ironía romántica se expresa con otros medios y no, necesariamente, en los diálogos de los personajes.

En *El proceso* de Orson Welles, por ejemplo, es significativo, e irónico, que el tío de Josef K., en apariencia deslumbrado por la presencia de las computadoras en el lugar del trabajo de su sobrino -las máquinas enormes de los años sesenta que ocupaban el espacio que iba del piso al techo de una habitación-, sugiera a este que le pregunte a este artefacto sobre su proceso: “Ask for machine!”, expresa, con una mezcla de alegría e ingenuidad. Con lo anterior, no sólo se pone en escena la época de la producción del filme, sino ese aparente optimismo de una sociedad aún presente en nuestros días, sobre las máquinas como garantes utópicos de la felicidad futura. Es irónico, no sólo a la luz del tiempo transcurrido entre el actual visionado del filme y el momento de la filmación, sino porque, al ser una adaptación, un conocedor de la novela o de la anécdota de esta, sabrá que todo el esfuerzo del protagonista es infructuoso y será este tipo de espectador quien pueda captar esta última ironía.

Se ha insistido mucho, al hablar de la ironía en la literatura, en el tipo de lector que uno es (Zavala 1992; Hutcheon 1992; Olvera 2005); lo cual vale también para el cine y su público; en ambos casos, las perspectivas epistemológicas de cada lector/espectador y de cada autor son limitadas. Que se diga que una obra es irónica indefectiblemente pasa por la idea de que es posible captar las instancias que entran en conflicto y resaltar lo que se está poniendo en entredicho. De esta manera, lo expresa Hutcheon: “Irony is not something *in* an object that you either “get” or fail to “get”: irony “happens” for you (or, better, you *make* it “happen”)

when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge” ([cursivas en el original]1998-2000: 22).

El cine de Haneke no es ajeno a esta forma de ironía verbal, aunque contrario al tono jocoso de Welles, se decante más por la amargura de las relaciones familiares. Es el caso de *Benny's Video* (1992), donde el adolescente que da nombre a la cinta, un chico de 14 años ha cometido un asesinato y posterior al mismo ha pedido que le afeiten por completo su copiosa cabellera. El padre -el actor Ulrich Mühe, posteriormente K. en *El castillo*-, al verlo, sin conocer el crimen de su hijo, molesto por el corte de cabello, le pregunta si se trata de una nueva moda entre sus compañeros, cuestionando si se ha integrado a “una banda de niños *skinhead*” (“Skinhead-Baby-Bande?”) -véase fotograma en la siguiente página- (48:58).

Queda al espectador decidir si lo que hace Benny es un reconocimiento de la culpa -un tema que como en *El proceso* de Kafka es *Leitmotiv* en muchos filmes de Haneke-, ya que el chico parece incapaz de reconocer su acto violento, o si se trata de un acto en consonancia con su nueva faceta de asesino;¹³³ las palabras del padre frente al corte de cabello, sin embargo, son un ejemplo de ironía verbal, donde se expresa, de acuerdo a la teoría de la pretensión, una evaluación y un contraste entre dos contextos mediante el cual el padre opone a la figura del hijo -al cual vemos en un baño, de pie frente a un gran espejo, lo que también es muestra de la ambigüedad del momento-, la imagen de un grupo de niños afeitados de la cabeza para burlarse de Benny; aunque es posible pensar que la corta edad del chico no le permite asimilar la ironía.

Como el hijo no reacciona a las palabras, un minuto después el padre le dice, con sarcasmo, que su aspecto parece de “campo de concentración”: “*KZ-look*” (*Konzentrationslager-look*).

¹³³ De este tema habla el director en una entrevista: https://youtu.be/0h1upX_U88k (consultado el 15 de mayo de 2018).

El sarcasmo nos ayuda a reconocer las relaciones entre los personajes; en este caso, las palabras no dejan de reforzar el distanciamiento que hay entre los dos y esa separación familiar es uno de los tantos temas que la película pone a discusión.



Figura 4

Lo dramático son también los dos contextos -el de las víctimas y los victimarios- a los que recurre el padre con la finalidad de despertar las emociones en su hijo. Este tipo de retórica, además, lleva a considerar en el filme el tema de la culpa colectiva o la “retórica de la victimización”; así la llama Fatima Naqvi (2007) al analizar las películas de Haneke. La autora sugiere en esta escena del espejo una premonición del futuro de Benny, ya que en él aparecen juntos el padre y el hijo (63). En relación con la misma imagen, en cambio, se puede interpretar la presencia de ambos personajes en el espejo no sólo a modo de desdoblamiento, sino como un ejemplo de las capacidades de la ironía para duplicar los significados en un texto fílmico narrativo.

En una cinta, además, se puede presentar la ironía verbal cuando, justamente, somos partícipes del entorno en el que un personaje puede emitir una frase irónica, con respecto a otro personaje, o a otra parte de la historia, que ya se ha presentado antes, o se presentará después, para el espectador. En *Citizen Kane* hay un diálogo entre el protagonista y uno de sus colaboradores cercanos, Mr. Bernstein, en una reunión festiva donde este último expresa, en relación con el afán posesivo de coleccionar obras de arte por el magnate: “Say, Mister Kane, as long as you’re promising, there’s a lot of pictures and statues in Europe you haven’t bought yet”; los circundantes ríen y Kane responde: “You can’t blame me, Mister Bernstein: they’ve been making statues for two thousand years, and I’ve only been buying for five”, lo que da pie a una nueva risa de los invitados. Sobre esta escena, apunta MacDowell:

Both these lines represent small but deceptively complex acts of ironic pretence. Bernstein pretends to be complaining not that Charles is purchasing too many expensive artefacts, but rather that he has not yet accrued enough; Charles, meanwhile, pretends to ignore Bernstein’s irony, defending himself not against the accusation of being a spendthrift, but against the (pretended) charge that he is not acquiring artworks with sufficient alacrity. (2016: 146)

En las transposiciones que realizó Orson Welles de obras de Shakespeare, asistimos a este tipo de recursos ya conocidos en la obra del poeta inglés. En *Othello* de este director, cuando el personaje principal ha recibido la orden de detener a la tropa turca en altamar, hay un momento donde le expresa a Yago que deja a Desdémona a su cuidado; pero antes del encuentro de los personajes hemos escuchado la voz fuera de cuadro de Othello expresando: “honest Iago, honest Iago...”.¹³⁴ La historia, bastante conocida, entonces apelaría a ese conocimiento previo de la audiencia, como en el caso de la transposición de *El proceso*, para

¹³⁴ Famosa es, por otro lado, la frase al interior de *Julio César* de Shakespeare, la cual ha analizado Hutcheon (1992), al igual que otros autores, en la discusión sobre la ironía: la sentencia “Brutus is an honorable man” emitida por el emperador romano funciona en esa obra de una forma similar a la película que aquí se comenta, porque ni Bruto es honorable ni Yago es honesto.

entender la ironía, la cual sabe que Yago no es en absoluto un hombre honesto; aunque esta ironía no sea deliberada por parte de Othello. Lo que aporta la cinematografía a esta obra teatral de Shakespeare es el estilo en que se muestra la confianza que tiene Othello en Yago mediante un uso especial de la posición de la cámara. La misma recurre al uso del plano contrapicado, ya que vemos a Yago encumbrado sobre un edificio, al modo de un superior frente al cual Othello estuviera presentando (como un súbdito) una petición.¹³⁵

En el mismo *Othello* hay una escena donde escuchamos a Yago fanfarronear sobre sus planes junto a Rodrigo (15:30). El personaje da la espalda a la cámara y parece mirar la estatua de un león alado en un frontispicio -véase imagen en la siguiente página-, pero a lo que es ciego completamente es al hecho de que el espectador, mientras escucha sus planes de poder, puede ver con claridad la gorra con cascabeles que porta el personaje, con lo cual se evalúa de una manera irónica su discurso. Su carácter de bufón es la pretensión, ya sin disimulo, y esto es muy importante, del narrador intradieгético de señalar una situación como irónica.

Este último es un ejemplo donde la teoría de la pretensión entra en conflicto con el medio, porque aunque se conserva la pretensión de señalar algo como irónico ya no se trataría de fingir adoptar un punto de vista contrario, sino sólo de mostrarlo. Por lo cual, la ironía no es sólo representación, sino que está encadenada a la capacidad de contar una historia desde

¹³⁵ Al conocimiento previo de la audiencia también se refiere McCann (2011) cuando al abordar *Benny's Video* de Haneke habla de la huida de la familia de Benny a Egipto. El crítico opone esta secuencia de la película a la familia bíblica de Jesús y su huida en otras circunstancias: "The obvious irony here is, of course, that the Biblical holy family flees into Egypt to avoid Herod's murdering troops, while Benny's 'Flight in(to) Egypt' happens after an innocent has been massacred and appears to trigger Benny's flight from his 'unholy' family" (53); en realidad, se trata de todo lo contrario a una familia sagrada, ya que los padres han decidido encubrir el asesinato de su hijo. Aquí, la ironía, y pienso que no tan obvia, tiene un contexto cultural, extradieгético, en comparación con las que se expresan al interior del mismo filme o de la tradición fílmica, por lo cual se resalta otro punto en cuanto a las posibilidades de la ironía, o al menos de algunas ironías, de llegar, o no, a su intérprete.

cierto ángulo. MacDowell lo expresa así: “Recognising that a film is adopting an ironic perspective towards characters usually amounts to sensing our attention being directed towards certain ironic facts about their actions or about the fictional world” (2016: 120).



Figura 5

El “punto de vista” es fundamental para las formas en que la imagen expresa intención irónica, aun cuando sólo pretenda mostrar el uso de la ironía (26). Para sostener este argumento, se puede pensar en una situación cotidiana, donde alguien nos alienta a mirar algo que le parece irónico visualmente. Un caso podría ser la imagen de un gobernante hablando de las bondades económicas de su régimen, mientras a un lado vemos personas viviendo en la pobreza extrema. Habría pretensión de quien señale estas imágenes como irónicas o incongruentes, al igual que la habría en la película -o en una foto- desde la intención autorial o desde el punto de vista del narrador implícito; aunque sería difícil determinar si también existiría la pretensión en un noticiero que inadvertidamente mostrara la imagen referida, a causa de que el mismo se asume con fines no artísticos, aunque sí ideológicos; pero, como siempre, la ironía puede pasar desapercibida para un sector de la audiencia.

Lo adecuado es preguntarse si este fenómeno sigue siendo ironía si no existe el disimulo que normalmente se asocia con la figura. Para MacDowell, esta manera de pretensión irónica es común en el arte y prefiere considerarla un fenómeno de “ironía situacional” en virtud de que se aleja, a ojos vistas, de la ironía verbal (27). Pero no se recupera aquí el término para que no entre en conflicto con lo que se ha considerado antes ironía situacional en la literatura; sin embargo, pone en entredicho lo que se ha sostenido sobre la “disimulación” tan propia de la ironía, incluso en su etimología; pues en la última escena comentada de *Othelo* no parece ser el caso; aunque la incongruencia se siga manteniendo, tanto como la labor del intérprete.

Este último señalamiento permite irnos desplazando, por una parte, a la idea de que este señalamiento irónico del narrador intradieético, en relación con la última escena comentada de la obra trasladada de Shakespeare, también tiene un efecto en el grado de conocimiento que tiene el espectador en cuanto a la ironía dramática. Para McDowell, es importante distinguir entre ironía dramática e ironía visual en un filme, debido a que hay estrategias mediante las cuales el cine hace uso de la ironía no necesariamente dramática (2006: 113); pero, asimismo, en un filme se pueden traslapar las distintas formas de ironía, ya que la película de Orson Welles también retoma elementos que pertenecen a la ironía romántica.

El hecho de que la ironía verbal en un filme yuxtaponga, no sólo lo que escuchamos o leemos, sino del mismo modo lo mostrado, permite argumentar que al hablar de ironía dialógica en el cine, esta irá más allá de las conversaciones de los personajes, a causa de que estos interactúan con el espacio visual y sonoro, por lo cual el tema abre paso a otra representación de la ironía.

3.4. Ironía audiovisual

La ironía que se ha nombrado verbal o dialógica sólo con propósitos analíticos evalúa, no obligadamente el diálogo de los personajes, sino siempre la interrelación entre el sonido y las imágenes. Cuando el tío de Josef K. en el filme *El proceso* visita a su sobrino, este rechaza la visita porque está en horas de trabajo y no puede atenderlo, pero al momento de expresar este inconveniente hay una señal acústica (un timbre) que indica que el trabajo del día ha concluido y las decenas de empleados del abarrotado lugar se levantan al unísono (46:22). Esta circunstancia desfavorable expresa de un modo audiovisual la manera en la que el mundo que habita Josef K. en la cinta es copartícipe de la persecución del personaje.

En esta intersección de elementos, vale considerar dos aspectos que tienen que ver con el dispositivo que nos permite el acceso a la historia que se nos presenta, es decir, la cámara de cine y su perspectiva, así como la relación de las imágenes observadas en pantalla con su tradición fílmica.

3.4.1. Punto de vista y tono

El “punto de vista” se puede referir a la posición que un lector o un espectador adopta en relación con una historia para determinar si la obra, o algunas partes de esta, son irónicas; pero también es común el término para analizar aspectos específicos de la literatura y el cine. Por ejemplo, en el estudio del texto literario existen los términos “perspectiva” y “focalización” para indicar que hay una diferencia entre “la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato. [...] No es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra ” (Pimentel 2014: 95). Por lo cual, se puede hablar de cuatro perspectivas en el relato literario: narrador, personajes, trama y lector (97). Estas

perspectivas, a su vez, expresan distintos puntos de vista sobre la manera en la que cada una de estas instancias entiende el mundo diegético.¹³⁶

Sobre la perspectiva que incumbe a los dos primeros elementos, es decir, al narrador y a los personajes, hay (según Genette) tres modos de “focalización” del relato: la focalización “cero” o no focalización -se trata de un narrador omnisciente o independiente de los personajes-; la focalización “interna” -corresponde a un personaje de la historia o varios-; y la focalización “externa”, donde la restricción consiste en “no poder acceder a la conciencia de ningún personaje”, pero suele dominar la figura o la perspectiva de estos (Cf. Pimentel 2014: 98-100).

La perspectiva de la “trama” es la que tiene que ver con la preselección de la información o la pre-estructura del discurso literario, “pues una ‘historia’ ya está [...] orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes, [es] un punto de vista sobre el mundo, y puede por tanto ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc.” (122). En el cine esta perspectiva es más evidente -Pimentel menciona el teatro (124), pero se comprende que se puede extrapolar el concepto al cine- y es llamado material pre-fílmico. Finalmente, en la perspectiva del lector -o en el caso del cine el espectador- convergen las otras perspectivas, y en su papel de ordenador del mundo narrado e intérprete de este elige un punto de vista en relación con el relato.

En el caso del cine, además de las ya mencionadas perspectivas del espectador y de la trama, existe también la perspectiva de los personajes, según se indica en expresiones como “cámara subjetiva” o “plano subjetivo”, donde se atiende a la posibilidad de mirar los

¹³⁶ Pimentel habla de siete planos que incluyen el “punto de vista” o la “tematización de la perspectiva”: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico (2014: 97).

acontecimientos a la par de estos, o mejor dicho, con la ilusión de que vemos desde sus ojos el espacio diegético que habitan. Pero esta perspectiva parece más conflictiva cuando se habla de la focalización del narrador, ya que se asume que la cámara es la instancia mediante la cual se informa la perspectiva de la trama o la preselección del mundo narrado, se le puede considerar por un lado una instancia “neutral”, pero, paralelamente, se le puede atribuir el papel de narrador omnisciente, porque el director, como apunta Balázs, “no se limita a *mostrar* [una] película, sino que le da un significado” ([cursiva mía] 1997: 427).

Aunque MacDowell no ve productivo postular la existencia de un narrador para la mayoría de los filmes (61), yo asumo su utilidad por la especificidad de mi trabajo. Si bien, no hay consenso sobre el reconocimiento de un narrador en el cine, aquí se retoma la idea de Gaudreault (2011) cuando expresa que en el relato cinematográfico se da la presencia de un “meganarrador” que es una combinación de “narrador” y “mostrador”. O como expresa Robert Stam (2009): “La película como ‘narrador’ no es una persona (el director) o un personaje de la historia, sino una instancia ‘abstracta’ o una agencia superordinada que regula el conocimiento del espectador” (2009: 80). Aunque reconozco que es posible hablar de la intención irónica atribuyéndola, no imperiosamente en todos los casos al meganarrador, sino al narrar en sí mismo o al propio filme (MacDowell 2016: 62 y 67).

Por otra parte, la perspectiva en el cine es más compleja que en la literatura, pues no sólo pasa por la idea del espectador, los personajes del relato o el meganarrador (mostrador y narrador), sino que puede implicar todos sus elementos. Para Hutcheon el concepto puede ser definido en la cinematografía como “the ways in which a form of narration can systematically structure an audience’s overall epistemic access to narrative’ [...] in a film,

everything can convey point of view: camera angle, focal length, music, mise-en-scène, performance, and so on” (2006: 55).

La importancia del punto de vista en relación con la ironía reside en el hecho de que la misma en el cine envuelve yuxtaposiciones entre limitados, y menos limitados, accesos a la información audiovisual. La focalización en relación con la obra será crucial para la ironía dramática, ya que nos remite a ideas temporales, espaciales, cognitivas y evaluativas. Se ha dicho que garantizar al receptor, o a alguno de los involucrados en el relato, un superior grado de conocimiento de la obra es un requisito indispensable de esta representación (MacDowell 2016: 42), a menos que ocurra en un estilo conflictivo en las novelas de Kafka.

El “tono” (“tone”), en cambio, se refiere a la posición que adopta una cinta dentro de la tradición fílmica:

whereas point of view refers primarily to the perspectives a film provides of its characters and narrative world, tone also encompasses the relationships of a film to its material, its traditions and its spectator. In particular, tone is useful for articulating the way films can assume an ironically distanced attitude towards generic, stylistic, or representational conventions. (MacDowell 2016: 10)

El tono nos invita a considerar las formas en que una película se relaciona implícitamente con su registro estilístico (32). De otra manera, cuando se habla de ironía y tono se piensa por principio en la idea de que los “films ‘pretending’ to employ certain styles or conventions ‘straight’ when in fact they are adopting a distanced tone towards them” (99).

Una sola imagen puede ser significativa al respecto. En *El castillo* de Haneke, por ejemplo, el hecho de que al personaje principal se le coloque el cuello de la vestimenta, en un momento en el que está de espaldas al espectador, al igual que en el cine tradicional se les coloca el cuello a los vampiros (minuto 8:28), expresa el tipo de filiación o tono cinematográfico que

pretende resaltar en algún momento la película; y este sería un recurso de ironía dramática, ya que lo anterior sólo se muestra al espectador y los otros personajes no parecen acceder a esta información.¹³⁷ Se puede mencionar además el tono que puede dar a la cinta de Welles el uso de gabardinas para personificar a los guardianes de la novela *El proceso*; tal elemento podría indicar que la película se adhiere al género de *gangsters* o al del *film noir* y desorientar al espectador, debido a que este esperaría que el filme se desarrollara en ese tenor, lo cual, irónicamente, no ocurre. La transposición de Haneke de la novela *El castillo*, con el fundido o la cortina en negro entre escenas diversas, también puede llevar a considerar otros filmes donde esas pausas, particularmente abruptas y extensas, tengan un significado propio.

Un caso especial en el uso del *tono* en la filmografía de Orson Welles, es lo que ocurre en *The Lady from Shanghai* (1947). No solo Elsa (Rita Hayworth) engaña a su amante Michael (el mismo Welles), sino que la película se encarga de desorientar, o de mentir de la misma manera al espectador, con la adopción de un punto de vista romántico, entendido éste como género cinematográfico. Sólo al final sabemos que Elsa ha estado usando a Michael para organizar la muerte de su marido. Mediante el tono se ha ido construyendo el ardid, ya que la cinta usa los clichés de la aventura romántica para desorientar la lectura: el azar en el encuentro de los dos amantes, su ayuda para rescatarla de unos bandidos, el plano y el contraplano para mostrar la cercanía de los dos, la música instrumental para reforzar la sincronía afectiva, incluso el escape en pareja en el clímax de la cinta ante la dificultad extrema. Se puede decir que la diégesi en este filme, al elegir un punto de vista determinado,

¹³⁷ El tema del vampiro tampoco sería ajeno a la novela de Kafka, Michael Müller (2010) analiza los elementos del *Märchen* y de la novela de terror (*Schauerroman*) que hay en *El castillo*, incluso comparándola con *Drácula* de Bram Stoker (254).

contribuye también a la burla de la que es víctima el personaje (y el espectador) al pretender ironizar sus intenciones a través del tono estilístico.¹³⁸ De esta manera:

Our epistemic access and a film's attitudes, its point of view and its tone, are thus cumulative phenomena built up over a text's entirety while also being created moment by moment. Because they are such immanent and all-pervasive features of a film's address, they will unavoidably be affected by decisions taken in all of the areas of filmmaking [...] Given this, attending even only to how these properties help contribute to the point of view and tone [...] should begin to suggest how the modest act of depicting an ironic situation in film can imply a whole host of ironic intentions. (MacDowell 2016: 32)

3.4.2. Voz y sonido

Las adaptaciones de las novelas *El proceso* y *El castillo* de Orson Welles y Michael Haneke utilizan el recurso de la voz en *off*.¹³⁹ Casetti y De Chio en su *Análisis del film* (2014) explican que hay tres diferentes tipos de voces en una película, la voz *in*, la *off*, y la *over*. Las dos primeras serían intradiegéticas, la diferencia estriba en que la voz *in* tendría su fuente dentro del encuadre de cualquier escena, la voz *off* pertenecería al mismo espacio diegético, pero la fuente no sería visible, mientras que la voz *over* sería una voz extradiegética; sin embargo, hay otros autores que establecen otros parámetros u otras denominaciones para el rango de

¹³⁸ No se puede sostener, a pesar de todo, que esta última película sea una parodia de otro género, aunque la parodia en sí sea un mecanismo que puede incluir a la ironía; sino que más bien se trata de elementos que se muestran como disconformes, o resaltados irónicamente, por medio del tono de la obra. Sasa Markus (2011) en *La parodia en el cine posmoderno*, deslinda, a partir de Hutcheon, la diferencia con la ironía en este último medio (91).

¹³⁹ Casetti y De Chio en su *Análisis del film* (2014), explican que hay tres diferentes tipos de voces en una película, la voz *in*, la *off*, y la *over*. Las dos primeras serían intradiegéticas, la diferencia estriba en que la voz *in* tendría su fuente dentro del encuadre de cualquier escena, la voz *off* pertenecería al mismo espacio diegético, pero la fuente no sería visible, mientras que la voz *over* sería una voz extradiegética; sin embargo, hay otros autores que establecen otros parámetros u otras denominaciones para el rango de la voz en una cinta. Es el caso de Konigsberg, a quien cito en una primera instancia, y que nombra voz *off* a diversos fenómenos relacionados con esta materia y que se explican en su momento. Por último, a grandes rasgos, esta diferencia *in*, *off* y *over*, también la establecen los mencionados Casetti y De Chio para los ruidos y la música de un filme.

la voz en una cinta.¹⁴⁰ Por último, a grandes rasgos, esta diferencia *in*, *off* y *over*, también la establecen los mencionados Casetti y De Chio para los ruidos y la música de un filme.

En *El proceso* de Orson Welles, el narrador fuera del espacio diegético hace un comentario en el prólogo y otro a manera de epílogo sobre la narración (*voz over*), pero su participación crea un conflicto entre las instancias del relato, ya que la misma voz del narrador *over* se vuelve a escuchar como *voz off* en la diégesis; en *El castillo* de Michael Haneke, en cambio, el narrador acompaña al personaje a lo largo de toda su aventura y, a semejanza de la novela, hay un momento en que llegan a sincronizarse las voces de este y del personaje K. Ocurre significativamente cuando ambos enuncian a la vez la invitación a Olga y Amalia para que visiten al protagonista. Las dos voces que iniciaron separadas llegan a unirse en la pronunciación del verbo “visitar” -o “besuchen” en el alemán- (01:21:43). Al proceder así, se comprende que el filme quiere resaltar la profunda cercanía que se da también en la novela entre ambos elementos de la narración, al tiempo que enfatiza la necesidad de K. de estar cerca de la familia de su mensajero Barnabas, aunque, sobre todo, de las hermanas de este.

Orson Welles tampoco desconoce las posibilidades creativas del recurso. El noticiero que se citó más arriba, en relación con la película *Citizen Kane*, utiliza una aparente *voz over* para resumir la vida del personaje principal. Este narrador es parte de la investigación periodística que detona la historia, así que, aunque desconocido, también podría ser una voz en *off*; y junto a los cinco narradores intradiegéticos que cuentan su propia versión de la vida de Kane,

¹⁴⁰ Es el caso de Konigsberg quien sólo habla de voz en *off*, la cual puede pertenecer a uno de los siguientes elementos: 1) a un comentarista en un documental; 2) a un narrador objetivo en una película de ficción que anticipa un suceso futuro; nos prepara para un acontecimiento o comenta la acción; 3) a un narrador en primera persona que participa en el filme y nos ofrece un comentario subjetivo sobre una escena en la que aparece o que desempeña las funciones narrativas descritas en el anterior apartado durante partes de la película en las que no aparece; 4) a un personaje en pantalla cuyos pensamientos escuchamos; 5) a un personaje de la película cuya voz escucha en su imaginación otro personaje (por ejemplo, mientras lee una carta de esa persona)” (2004: 578).

está sometido al orden que da a la diégesis la focalización interna del periodista Thompson, el cual, a su vez, está subordinado a la focalización cero u omnisciente del filme (Bordwell/Thompson 2003: 87). Este es uno, entre tantos motivos, por los cuales se ha alabado la técnica de esta película.

El caso del noticiero en *Citizen Kane* resalta el tono que la película está adoptando frente a su material fílmico. Este filme de Orson Welles, como la mayoría de las primeras películas de Michael Haneke, recurre a las imágenes del género documental para destacar su verosimilitud, pero también permite una lectura específica del conjunto de la obra.¹⁴¹ Chatman destaca que en el cine, al igual que en la literatura, se puede dar un contraste entre lo que se nos narra y lo que vemos, motivando con lo mismo la ironía: “Si la comunicación es entre el narrador y el narratorio a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico. Si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico y el narrador no fidedigno” (2014). MacDowell, muy en consonancia, admite que dos formas de crear ironía mediante este recurso en el cine es poner en duda el relato del narrador en *off*, hacer que sea más o menos confiable, o dar a ese cronista un temperamento irónico: “*ironised and ironic voice-overs [...]* represent the most conventional ways in which voice-over narrators are used to create irony in film” (2016: 109 [cursivas en el original]).

La mencionada *The Lady from Shanghai* pone en duda la versión en *off* del personaje principal Michael -personificado por el mismo director-; pues no se puede descartar la posibilidad de que la narración sea deliberadamente autoirónica, y sea este quien esté

¹⁴¹ El recurso de la voz *off* aparece en otras películas de ambos directores, tales como *Othello* (1951) y *Mr. Arkadin* (1955) de Welles; o *Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte -El listón blanco-* (2009) y la mencionada *El séptimo continente* en Haneke.

contando la historia de ese modo porque le parece que así deja más clara su condición de tonto de la historia en la que insiste de principio a fin. Pero el punto de vista en esta película no es estable, sino que se juega en un ir y venir de perspectivas, es decir, fluctúa todo el tiempo entre Elsa y Michael. Esta simultaneidad de los puntos de vista también juega un papel importante en la última escena de la película.

El desenlace se ubica en una sala de espejos dentro de un parque de diversiones, donde, en algún momento, vemos a Elsa y a Michael reflejados en innumerables figuras de sí mismos, con lo que se refuerza la idea del conflicto en las perspectivas;¹⁴² los espejos, a su vez, jugarán un papel importante cuando se represente a Josef K. y a Leni en una situación similar, aunque menos compleja, en la adaptación de *El proceso*. Por esto, afirma Robert Stam que “the value of distinguishing focalization from narration in film comes to the forefront when we consider texts that take an ironic stance towards the focalizing agent, or that manifest a critical attitude toward the focalizer” (Stam 2005: 92).

No hay que olvidar que otras veces el narrador puede hacer un comentario irónico sin que necesariamente exista la incongruencia entre lo que vemos y escuchamos (Karam Cárdenas 2006: 7). El relator en *off* permite examinar la ironía dramática en una película, ya que sería otra forma en la cual la discrepancia entre las perspectivas de los personajes y la del espectador pueden entrar en conflicto, sobre el conocimiento mayor o menor de la historia que se relata (MacDowell 2016: 110).

¹⁴² Entiendo que este conflicto de perspectivas es el que resalta Woody Allen, como una mención irónica, cuando toma la misma escena para insertarla dentro de las resoluciones de los enigmas en su filme *Manhattan Murder Mystery* (1993), pues esa película también juega con el descubrimiento de un asesinato desde puntos de vista más o menos fiables.

En cuanto a la sonoridad en el cine, uno de sus problemas principales en el análisis “es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras” (Aumont/Marie 2000: 206). Estrictamente hablando, con los diálogos de los personajes y con el análisis de la voz en *off* ya nos hemos acercado de alguna manera a la relación con el sonido y la ironía en el cine, pero falta por investigar la relación de una película con la música, acaso una de las modalidades más comunes y estudiadas, según MacDowell, mediante la cual una película se expresa irónicamente, pues esto se suele referir a la “*congruence between music and dramatic action in fiction filmmaking*” (2016: 100 [cursiva en el original]).¹⁴³

Asimismo, la música puede servir para expresar ironía dramática o comunicacional (106); y en este punto se pueden incluir las canciones que contienen voces o textos que también pueden estar subvirtiendo elementos en las películas de una forma irónica. Lo que se puede evaluar respecto a este último tema estaría enfocado a que lo visto en la pantalla, y que suele involucrarnos emocionalmente, no se corresponda con el ruido, las canciones o la música; de ahí se puede partir para evaluar el contraste o la incongruencia. Es decir, podemos hablar de música festiva mientras se comete un asesinato o de música militar para algo pacífico; en todo caso, muchas de estas convenciones parten de un conocimiento previo del espectador, pero lo importante es evaluar esta posible indiferencia de la música con lo que vemos o con lo que nos implica en la pantalla.

¹⁴³ La música en una película puede ser diegética o no diegética, pre-existente a la cinta o hecha exclusivamente para la misma (*score*).

3.5. Ironía dramática en el cine

La película *Citizen Kane* está construida a partir de una premisa esencial: el espectador sabe más que todos los personajes de la película. La falta de conocimiento del significado de una palabra crea el suspenso necesario para la ironía dramática del filme. Cuando al final de la obra se nos revela el significado de la última palabra que pronunció Kane antes de morir (“Rosebud”) se cierra el ciclo, pero la investigación periodística que detona la narración se nos muestra como una empresa frustrada. Aquí se encuentra un caso de ironía dramática que crea una suspensión en las expectativas del público e incluso lo premia con una respuesta, pese a que al final tampoco queden claras las relaciones de la palabra “Rosebud” con la vida de Kane y eso da espacio para la exégesis de la obra.

Como se sabe, esta forma de ironía es común en las representaciones artísticas que cuentan o muestran historias, existe en la narrativa literaria, pero también en la dramaturgia o en la cinematografía. MacDowell (2016), ubica la capacidad del cine para la creación de la ironía dramática en sus orígenes teatrales. Tanto el teatro como el cine comparten en una primera instancia la simultaneidad de lo aural y lo visual, esto les permite “to exploit the potential for dramatic irony inherent in (among other things) how a story’s visual elements can be arranged, how its action can be staged, and how its words are heard. These properties can be key to dramatic irony, and they help create numerous ironic effects” (42).

Sin embargo, el cine une a sus cualidades visuales y auditivas, propias de la representación, el fenómeno de la narración. Esta mezcla intrínseca entre el narrar y el mostrar siempre se nos transmite por medio de la cámara, pues la *mise-en-scène* existe para la cámara:

In film, *mise-en-scène* is never merely a matter of staging. Although *mise-en-scène* includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures [...], more precisely, we may define [it] as *staging for the camera* [...] [W]e need plainly to ask when and how the camera permits

us to see it, from what angle, and in relation to whom. (MacDowell 2016: 46; las cursivas son mías)

La importancia de la cámara también radica en la idea de que el director del cine, así como el narrador de novelas, realiza en todo momento elecciones para mostrarnos una historia desde una perspectiva específica o “punto de vista”. A diferencia del teatro, nuestra comprensión de la ironía en el cine, como asienta MacDowell, debe lidiar con el hecho de que las películas se expresan, sí, con una puesta en escena y un *performance* de los personajes, pero siempre mediados por la cámara del cine y sus tomas (47).

Que la cámara llame la atención hacia algún elemento particular, del mismo modo, nos pone en la mira la diferencia entre el cine clásico de Hollywood y la mencionada película *Citizen Kane*, pues pocas veces como entonces se llamó tanto la atención hacia el punto de vista de la cámara. Finalmente, el uso del dispositivo cinematográfico crea estilos fílmicos, y un empleo más vertiginoso de la cámara se puede encontrar en la carrera cinematográfica de Orson Welles, en comparación con un ritmo más pausado en la filmografía de Michael Haneke.

La cámara es nuestro acceso epistemológico a la película que se nos cuenta, su punto de vista o perspectiva es crucial para crear ironía dramática en el cine. Sus elecciones, sus ángulos, lo que nos muestra y oculta, y la manera en que realiza lo anterior, nos coloca ante ejes temporales y espaciales que nos permiten saber, en muchas ocasiones, más, o menos, que los involucrados en la acción. Para que la perspectiva de la cámara funcione como un punto de vista narrativo, tenemos que atender a la peculiaridad de este dispositivo en el espacio de la historia: “We must note how that angle and distance [...] modifies our impression of things that would look different from a different perspective [...] This approach is closer to narrative since it offers something approximating how the words of a narrated

fiction mediate between us and the world they tell us about” (MacDowell 2016: 48). Por esto es por lo que siendo el resultado final una composición entre la narrativa y el drama, será la narración, aliada a la cámara, la que prácticamente determine las estrategias y elecciones de los directores; dentro de lo cual se puede enumerar el color, la luz, el vestuario, la actuación, el escenario y sus decorados, el movimiento del instrumento, su encuadre y, por último, la edición (49).

Si todos los tipos de ironía están relacionados con algún modo de discrepancia entre un limitado y menos limitado punto de vista, es importante el contexto en el cual nos ubiquemos para acceder a un relato. Se ha dicho antes que si la actitud irónica recae en el discurso, o en la expresión, nos encontramos frente a la ironía verbal, pero si recae en los personajes suele ser situacional o dramática. Pero, por otra parte, hay que volver a considerar que existe una relación estrecha entre la ironía verbal o comunicativa -como la llama MacDowell- y la ironía dramática, pues lo dicho o expresado por un personaje en algún punto del relato tendrá un efecto, así sea mínimo, en las acciones posteriores:

Articulated in terms of different kinds of irony, then, the fact that the narrator pretends to adopt a limited point of view means that the moment is certainly a case of communicative irony; however, the fact that doing so also stresses the discrepant awareness between [some character’s] point of view and that of the narrator/reader [or spectator] means that the moment equally creates *dramatic* irony. (71)

La cámara nos recuerda que nuestra perspectiva es limitada o restringida y que siempre hay más para ver, por lo cual asistir a las palabras o acciones de un personaje provoca diferentes significados dependiendo del grado de conocimiento que tengamos de una historia; por lo tanto, el cine de ficción, principalmente, puede ironizar personajes o situaciones mostrando y narrando las discrepancias de lo que dicen o hacen a través de un punto de vista particular. Lo anterior nos remite, una vez más, al problema del conocimiento en relación con la ironía

dramática.

En el filme *El tercer hombre -The Third Man* (1949)-, donde el mismo Welles tiene un papel protagónico, en algún momento sabemos como espectadores, aún antes que el protagonista, que su amigo no está muerto, sino que ha fingido su muerte. En *Sed de mal - Touch of Evil* (1958)- del mencionado director, también hay, al inicio de la película, un larguísimo plano-secuencia donde nuevamente el espectador, desde una posición privilegiada, sabe que hay una bomba en el auto que más adelante sorprenderá a los personajes del filme. En un sentido por completo distinto, más kafkiano si se quiere, en la película *Caché* de Michael Haneke se nos cuenta la historia de una pareja de clase media que un día descubre, por unos videos que les son enviados a su domicilio, que alguien se dedica a grabar sin cesar la fachada de su casa, provocando en los mismos, y en el espectador, emociones cercanas a la paranoia y preguntas sobre el motivo de esas cintas que no se aclaran en el transcurso del filme. En este caso, muchos fragmentos de la película se nos muestran con la estética de una cámara de video casera, por lo cual sabemos que el punto de vista está restringido al poseedor de esa cámara. Nos queda claro que el encuadre pertenece a ese oculto personaje, pero nunca quedan claras sus motivaciones, así que todo queda abierto a la interpretación.

Estos son ejemplos de cómo la ironía dramática “serves to engage the audience with the action” (Rholetter 2016); pues la curiosidad, o cualquier experiencia emocional relacionada con el deseo de saber, moviliza al receptor.¹⁴⁴ El aspecto principal de las definiciones de la

¹⁴⁴ Ira Konigsberg, también destaca la relación con el conocimiento en la ironía dramática en el cine y expresa que habría dos ramificaciones importantes con este saber; por una parte, la ironía que proviene “del hecho de que el público posee mayor cantidad de información que los personajes y de que los escucha conversar y los ve actuar en completa ignorancia, a menudo en contra de lo que resultaría mejor para ellos [y la ironía que resulta] de una situación dramática en la que el héroe o la heroína actúan inconscientemente en contra de lo que resultaría

ironía dramática en el arte fílmico sigue siendo el del conocimiento que tiene el receptor de una historia en relación con los personajes. Del mismo modo, Allen (2007), al analizar el cine de Alfred Hitchcock apunta hacia el saber superior de la audiencia respecto a los personajes de sus películas y las circunstancias que lo rodean (24), así como la capacidad para el suspenso que este artilugio proporciona (49). Por lo tanto, es innegable que este tipo de ironía dependerá de los contrastes entre lo que percibe, o no, un personaje y otra instancia del relato cinematográfico.

Es justo esta discrepancia la que permite calificar a esta modalidad artística como irónica, ya que esta figura en cualquiera de sus manifestaciones necesita de esta ambigüedad. La contradicción es fundamental y esta habilidad de superioridad cognoscitiva la comparte el cine con otros medios que narran historias (MacDowell 2016: 55). En el cine son varios los mecanismos que se ponen en marcha para crear este efecto mediante la cámara. En *Citizen Kane*, la primera toma de la película es un largo *travelling* que nos lleva desde las rejas en el exterior de la mansión Xanadu, sin importarle el letrero “No trespassing”, hasta la intimidad del lecho del señor Kane. En este caso, la cámara actuaría de manera similar a un meganarrador que está alejado de las limitaciones humanas, por lo cual su punto de vista superior, reforzado también por la altura de la cámara que parece sobrevolar la cerca, nos brinda información que, por ejemplo, se les niega a los demás personajes del relato, los cuales a lo largo de todo el filme estarán inmersos en las vicisitudes que conlleva su búsqueda de noticias sobre el fallecido magnate.

mejor para ellos. [...] La ironía dramática surge cuando lo que sucede en la superficie oculta una realidad o una verdad que los personajes no pueden conocer” (2004: 277).

Si existen diversas perspectivas en una película, cada una de estas puede dar información relevante, ya que incluye un punto de vista donde se circunscriben aspectos importantes para entender la ironía dramática; en relación con esta, hay que destacar los ejes cognoscitivos y evaluativos, siendo que este último “involves a film’s apparent degree of sympathy or admiration for its characters” (MacDowell 2016: 41). Al igual que en la literatura, depende del lugar donde nos situemos para evaluar el comportamiento de los personajes en las historias. En los filmes de ficción con actores *reales*, nos hallamos ante otro elemento que vincula profundamente al cine con el teatro, y en tal caso, también se puede hablar de las posibilidades que tienen los actores para fungir como ironistas dentro de las películas; este ejercicio, a su vez, puede contribuir a la caracterización del personaje o del espacio social que habita:

Furthermore, by alerting the audience to the ironic tone behind a character’s lines, an actor’s performance can also subtly align us cognitively with that character—a fact made especially plain if, as here, the skill of a consummate performer allows the audience to grasp ironies that other characters in the story apparently miss [...] [W]e might say that fiction films find many creative possibilities for irony within those properties also possessed by drama: its script, its staging, and its performances. Any theoretical account of irony in this medium must encompass these possibilities. (44-45)

Esto se refiere a personajes que suelen tener control de sus acciones, que tienen el conocimiento de la situación en la que están involucrados; en cambio, ya se analizó cómo las figuras, en lugar de poder controlar su destino en las novelas de Kafka, colaboran en la ironía dramática. Este es un aspecto importante y se evaluará si se mantiene en las adaptaciones realizadas por Welles y Haneke; de inicio, los protagonistas, en similitud con los relatos escritos, se encuentran ante un medio hostil y que suele escapar a su influencia.

En resumen, se puede concluir que casi todos los elementos de una película pueden estar

relacionados con la ironía, la figura en el cine mantiene su carácter incongruente o contradictorio y burlón; el análisis de esta figura está abierto, al igual que en la literatura, al elemento irónico que quiera destacar el intérprete; sin embargo, se necesita comprender este fenómeno no sólo unido a diversos registros de información, sino a las diversas formas de la ironía. No se puede pensar en la ironía cinematográfica sin relacionarla con una constelación que se despliega desde la ironía verbal hacia la ironía audiovisual y, por lo tanto, a la ironía dramática cuando este elemento juega un papel predominante en la comprensión del texto fílmico.

4. Ironía dramática en *El proceso* de Orson Welles

En la ironía dramática hay un eje cognitivo que permite hacernos preguntas sobre el qué, el quién, el cuándo y el dónde, a lo que habrá que agregar siempre, en la cinematografía o la literatura, el cómo; porque cada obra narrativa es una forma particular de mirar hacia la realidad de un mundo diegético. Lo que se dijo antes sobre las menciones de los personajes principales de las novelas *El proceso* y *El castillo*, acerca de ser partícipes de una escenificación teatral, podría permitirnos ahora imaginarlos como personajes que están actuando para una cámara de cine y, en esa medida, concebir muchos de sus movimientos como cinemáticos, desde la aparente torpeza *chaplinesca* hasta la idea de que su mundo distorsionado o laberíntico está previamente determinado por una puesta en escena a la que son ajenos, conforme se puede elucidar a partir de los filmes de Orson Welles y Michael Haneke.

Cada uno de los directores abordados en este trabajo, eligió transponer desde cierta óptica los elementos de la obra que le parecieron significativos. La irrupción del tribunal en la habitación de Josef K. lo estimó Welles materia del primer plano (*close-up*); mientras que Haneke concibió que la soledad de K. estaría mejor representada por el plano general (*long shot*). Estas elecciones que realizan ambos directores, para transponer las novelas de Franz Kafka, son una interpretación de la obra literaria y la expresión de un modo de ver; esas peculiaridades de la mirada individual forman el estilo, pero cada una de estas obras, a similitud de la literatura, necesita ser analizada en sus propios términos; sobre todo, si lo que se busca resaltar es la manera en que entendieron y narraron la ironía.

Este capítulo se centra en la adaptación de *El proceso* realizada por Orson Welles. El examen se realiza comparando cronológicamente las escenas de la novela con las

correspondientes en la película, a la par que se destacan algunos aspectos temáticos significativos. La primera vertiente que se quiere resaltar es la del conocimiento, donde el punto relevante es que se oculta una verdad crucial al protagonista mediante diversas técnicas. En esta parte del estudio se subraya, en un primer momento, la perspectiva en el filme como una relación de *saber* entre la compleja instancia narrativa de la película y los personajes (Gaudreault/Jost 1995: 139). El examen de este punto de vista nos permitirá conocer cómo entendió y abordó la novela su realizador, y cómo la trasladó al cine, para destacar los aspectos de la ironía dramática que se han venido delineando en el curso de la investigación.

En segunda instancia, interesa el tema de la ceguera en relación con el personaje y la relación del filme con la mirada; pues, aunque este aspecto de la ironía dramática es en un principio metafórico, las posibilidades de la vista juegan un papel central en las novelas de Kafka, además de que cabe recordar que cada película es un experimento relacionado con el órgano de la visión. Este motivo se relaciona con la ironía dramática, en el sentido de que, en todo momento, el personaje es acosado por los ojos de los demás y, al ser así, ejemplifica la persecución del *pharmakos* al que se le atribuye, ambigualmente -tal lo destacó Frye, al igual que otros autores-, el mal social y la curación de este. Por lo tanto, enfocarse en el tema de la mirada, o el mirar y ser mirado, como se le designa con posterioridad, permitirá ubicar en todo momento la relación con la ironía dramática que hay entre el protagonista, la cámara, la audiencia, y los otros personajes.

Finalmente, se responde al porqué, a pesar de no conservar la total ambigüedad del *pharmakos*, sí se conserva una parte del mito, aunque sin ese sustrato que les daría origen a los personajes en la novela, según mi interpretación. Así habrá una respuesta al hecho de que el director Orson Welles realice una versión que sólo está impregnada de lo trágico -lo cual,

existe en el relato fuente-, y que descarte los elementos de lo cómico, aunque al final también dé una importancia sustantiva al uso de la ironía en su filme.

4.1. Los elementos visuales como contrapuntos de ironía dramática

El primer capítulo de *El proceso* se transpone en el filme de Orson Welles mediante una larga secuencia que va desde el *close-up* al rostro de Josef K., en la primera toma de la película, hasta el momento en el que Miss Bürstner lo expulsa de su habitación (04:00-26:00); pero lo que vemos como espectadores no sólo es un primer plano del rostro de K., con los ojos cerrados, en posición horizontal, y mostrado desde un desconcertante ángulo oblicuo; sino también la intromisión de la mirada del meganarrador -o narrador fílmico- en el espacio que habita el personaje; es decir, aunque segundos después aparezca el primer guardián en escena, ya antes la cámara ha tomado el papel del perseguidor; de esta manera, la impersonal línea “alguien debió haber calumniado a Josef K., puesto que, sin haber hecho nada malo, fueron a arrestarlo una mañana” (11),¹⁴⁵ con la que comienza la novela, se transforma en esta narración cinematográfica en un uso especial del encuadre fílmico.

El rostro de Josef K. ocupa casi por completo la pantalla, y esta elección de plano es importante, no sólo en cuanto a la relación con la novela de Kafka, por la irrupción de un mundo ajeno que viola la intimidad del protagonista, sino también por el punto de vista que está adoptando el filme en relación con el personaje. Desde este primer instante sabemos que hay una bifurcación entre narrador y protagonista en esta versión de *El proceso*. No será

¹⁴⁵ “Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet” (7).

posible seguir a este Josef K. (Anthony Perkins) en el filme,¹⁴⁶ como si narrador y personaje fueran uno sólo, al igual que ocurre en la novela, comenzando con una toma que ya divide, que ya mira desde fuera.

Entre la primera toma que aquí se comenta, y el final trágico de Josef K., hay largos fragmentos durante la cinta donde se hace uso del recurso de la cámara subjetiva, como cuando Josef mira a sus subalternos del banco después de que se le informó su arresto; pero este tipo de toma, aunque acompaña todo el tiempo al personaje, e intenta atender todo el tiempo a su perspectiva del mundo, lo abandona constantemente. Así que, si en la novela todo lo vemos a través de Josef K., en el filme, aunque en un primer momento se quiere crear la ilusión de que la cámara es por completo subjetiva -tanto por los planos secuencia, y porque veríamos lo que mira Josef K. cuando no aparece en el encuadre-, la cercanía entre narrador y personaje se diluye con gradualidad hasta colocarlos en extremos opuestos al final de la película.

Por lo anterior, hay un contrapunto o un juego de perspectivas entre el *close-up* inicial, que nos lleva a la intimidad del personaje, y las tomas posteriores abiertas (planos generales) que se desligan del protagonista; en estas últimas vemos a un Josef K. inmerso en un mundo que, arquitectónicamente, lo coloca en el lugar protagónico de la ironía dramática -es decir, con un muy limitado punto de vista-, sin que el personaje pueda presentirlo. Todo esto concluye con el plano general de su muerte, donde ya ni siquiera se ve al protagonista; lo cual indica la separación profunda entre este y la mirada del meganarrador al concluir el filme; esto

¹⁴⁶ El actor Anthony Perkins a quien la cámara de Hitchcock siguió dos años atrás en la famosa película *Psicosis* (1960), personifica ahora a Joseph K. Por eso es pertinente recordar lo siguiente: “mientras las novelas sólo tienen una entidad única (el personaje), en cambio las adaptaciones cinematográficas tienen tanto al personaje (función actancial) como al actor”, lo cual permite el análisis de otros aspectos significativos (Stam 2009: 52). Por ejemplo, dice Wagner que este personaje de la película de Welles incluye ya una semiótica de la culpa (2012: 191).

también se interpreta como la desaparición de lo humano frente a la fuerza de la máquina, sea la cámara cinematográfica o la bomba atómica cuya imagen está presente al final del filme.

Otro aspecto destacable de este contrapunto fílmico -o juego de perspectivas- está representado por los impresionantes planos generales, y de profundidad, que proyectan el espacio donde labora Josef K.; tales tomas colocan al espectador en las entrañas de un mundo ordenado, burocratizado y homogéneo -“anonymous cogs in an immense corporate machine” (Rasmussen 2006: 189)-, donde se escuchan innumerables máquinas de escribir al unísono. La puesta en escena parece casi perfecta en su composición geoméricamente equilibrada de blancos, negros y grises (28: 30) -véase la figura 6 en la siguiente página-. Al final de este segmento, después de rechazar la visita de su prima, se ve a Josef K. caminando hacia el fondo de ese escenario, sumergiéndose inconscientemente en el grupo y en el color gris, como si no hubiera más que una sola vía, la de lo idéntico o la falta de identidad.

Otro elemento que subraya el desconocimiento del personaje respecto al espacio que habita, es el uso del encadenado, o el fundido, entre las escenas del filme. En reiteradas ocasiones las imágenes de los encuadres se funden con las tomas de la escena siguiente. Entre todos estos destaca el que existe entre el prólogo del filme (el relato “Ante la ley”) y el rostro de Josef K. en la primera toma de la película. Por su relevancia, se le dedica a este prólogo un segmento aparte; pero un ejemplo de lo anterior se puede encontrar en la escena mencionada más arriba -figura 6-, en el trabajo, donde a la inmersión de Josef K. en la profundidad del interior del edificio, le sigue una toma donde ya se empieza a vislumbrar la escalera de la casa que habita el protagonista. Este fundido es del mismo modo acorde con la

novela, lo que aquí se expresa es que el espacio cotidiano es el mismo que el espacio laboral; es decir, en ambos tiene presencia el tribunal.



Figura 6

La presencia de esta organización en el espacio de trabajo también está marcada por el castigo a los guardianes, en un pequeño cuarto de este lugar, tanto en la novela como en el largometraje. En la película, Josef K. ha comprado un regalo para la señorita Bürstner -se ha enterado por azar del cumpleaños de ella-, el cual lleva a la oficina. El personaje camina entre las simétricas mesas de empleados, sorteándolas zigzagueante -la idea del espacio laberíntico es *Leitmotiv* en toda la cinta-, mientras lo acompaña una cámara de seguimiento. Cuando coloca el regalo en el pequeño cuarto, donde más tarde serán castigados los policías, entra, sin que él lo sepa, pero sí el espectador, el director a sus espaldas. Esta es una breve alusión a la ironía dramática, pero que dura poco -y es una rápida referencia al cine expresionista alemán que convirtió a la sombra en otro personaje-, pues lo primero que se nos muestra del jefe de Josef K. es su sombra deslizándose, antes de que veamos su cuerpo (27:00).

El fragmento del castigo a los guardianes (40:00) comienza con Josef K. llegando al trabajo, mientras se escuchan los gemidos quejumbrosos de esos personajes fuera de cuadro, y después aparecen, en cámara subjetiva, los tres empleados del inicio; Josef K. se dirige al lugar que origina este ruido, abre la puerta y se encuentra con los policías que están siendo azotados. En la novela se dice: “en el interior de la habitación había tres hombres agachados, porque el techo era bajo” (Kafka 1999: 79). En el filme, los policías están en la misma posición, con el torso desnudo, y uno de ellos está colocado verticalmente debajo de una lámpara encendida. El espacio es claustrofóbico por las tomas cerradas. Josef K. aboga por ellos, pero es rechazada su petición -al igual que en la novela-. Los azotes tocan también la lámpara y provocan que esta se tambalee (como un péndulo), por lo cual todos los personajes se alternan las luces y las sombras; esto significa, mediante la iluminación del filme, que participan de la misma experiencia judicial. Josef K. abandona el lugar y en un último gesto mete la mano del guardián, que sobresale por la puerta, hacia dentro del pequeño cuarto, para intentar marcar un límite entre su proceso y su trabajo (Rasmussen 2006: 194).

En cuanto a la composición cromática del lugar del trabajo y la luz pendular de esta escena, se interpreta aquí que el uso del blanco y negro en la cinta, para una época en la que ya está arraigado el uso del filme a color, está relacionado en lo básico con la idea de dos mundos que se intersectan y se involucran mutuamente. Desde las primeras imágenes de la película vemos a los guardias con gabardina y sombrero, ambas prendas de color negro, lo cual contrasta con agudeza con el blanco de la habitación de Josef K. Esta oposición en la iluminación resalta en lo inmediato lo que será una constante en el filme, que el uso de la luz y la sombra indican parcelas de conocimiento; de esta manera, lo que corresponde a la puesta en escena empieza a dejar rastros de un meganarrador -o si se prefiere, la perspectiva de la

trama- implicado en el punto de vista mediante diversos recursos.

Otros elementos pictóricos importantes son los cuadros *Los girasoles* de Van Gogh y otras tres imágenes, que muestran por separado dos mujeres y un paisaje, en las habitaciones del personaje principal. Esta iconografía sirve para recordarnos la pesadumbre del mundo adverso del protagonista, por la ausencia deliberada de color; pero en el caso que se refiere al conocido pintor holandés, también podría invitar a pensar en la locura del protagonista del filme y en la posibilidad de que el mundo que habita, tal como en la novela, sólo sea una alteración de su conciencia; aunque es difícil sostener esta interpretación, debido al extenso uso del plano general que distancia al personaje de su entorno. Por lo anterior, la *mise-en-scène*, amenazadora y laberíntica de la película, refuerza la idea de que la perspectiva del personaje en el relato fuente, como un caso de focalización interna fija, se transforma en el filme en una focalización externa, sin que esto carezca de atenuaciones, ya que, apunta Hutcheon, la película de Welles es un buen ejemplo de cómo el cine, mediante “shadow and space” puede representar “the subjective cinematically” (2006: 59).

El uso de la iluminación en esta cinta juega un papel importante, ya que el juicio que vive Josef K. en *El proceso* de Welles, también puede ser interpretado como un trayecto que lleva al personaje de la luz a la sombra total. Se asiste al arresto en la extrema claridad solar de la habitación de Josef K. pero su sentencia concluye en la desaparición y anulación gradual de su imagen en el transcurso de la historia; de otro modo, la película muestra, literalmente, los contornos del cuerpo del protagonista, bien definidos por la luz, hasta su mutación en pura oscuridad.

Uno de los momentos donde se representa el curso de esta transformación es en la visita

que realiza Josef K. al pintor Titorelli. El cuarto del pintor, de maderas separadas, parece un corral de animales -en la novela se explica: “Todo, el suelo, las paredes y el techo era de madera; entre las vigas se veían grietas” (Kafka 1999: 131)-;¹⁴⁷ asimismo, la camisa a rayas de Titorelli, y las franjas de luz que iluminan a los dos personajes, también permite relacionar el espacio con una cárcel. Cuando Josef K. sale de este cuarto descubre los pasillos de los tribunales -de la misma forma en el texto escrito- y sorprendido regresa al cuarto del pintor; pero la habitación ha dejado de estar en su lugar y en vez de ella lo que encuentra el personaje son pasillos erigidos con maderas o vigas, aunque las franjas de luz que se cuelan entre las tablas son ahora verticales -véase figura 7 en la siguiente página-. Aquí comienza la transformación del hombre en algo abstracto, una sombra;¹⁴⁸ y la cámara ve correr a Josef K. frontalmente hacia la pantalla, mientras es perseguido por las muchachas del tribunal que en todo momento rodean a Josef K. y a Titorelli en la secuencia. A lo largo de esta persecución no cesan los gritos y las risas de las mujeres, hasta que el protagonista desaparece en el fondo de un pasillo, que lleva a otro pasadizo, ahora de piedra, como cloaca o alcantarilla, donde lo primero que aparece es la sombra enorme y deformada del personaje. De súbito, Josef K. parece haber fundido su sombra con su ser y también cambia la música para indicar este acontecimiento.

¹⁴⁷ “Alles, Fußboden, Wände und Zimmerdecke war aus Holz, zwischen den Balken sah man schmale Ritzen” (190).

¹⁴⁸ La película también lleva a pensar en la posterior *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick; me refiero a la escena final donde el piloto de la aeronave viaja a través de diversas dimensiones, aunque esta vez entre colores, con rayas verticales que van marcando ese trayecto.



Figura 7

Los elementos antes mencionados, las tomas de la cámara, la iluminación, la luz y la sombra, corresponden a la apreciación del espectador e indican que el conocimiento de la situación del personaje principal escapa a su dominio, pero no al observador del filme. En la película, el público puede captar con mayor precisión estos aspectos. Hay, por otra parte, elementos visuales en el filme a los que no es ajeno Josef K. y le permitirían conocer con anticipación su destino, pero éste no puede captarlos debido a que en estos casos está involucrado emocionalmente con los sucesos y no puede distanciarse de los mismos; uno de estos es el engañoso puesto de superioridad que ocupa en la oficina; no puede evitar confundirse con los demás empleados en todo momento. Más clara al respecto es la escena donde se encuentra con el acusado Bloch y no parece notar que además de compartir con él el amor de Leni, también comparte su vestimenta. Lo anterior, aunque pertenece a la *mise-en-scène* del filme, es, a la par, una muestra de la ceguera del personaje.

4.1.1. Josef K., Leni y Bloch: un triángulo amoroso e irónico

Es irónico el encuentro entre los tres personajes, no sólo por el contraste visual que permitiría al espectador conocer lo que Josef K. no sabe, sino porque esta escena representa en su tono uno de los dos momentos donde lo cómico tiene presencia en la película de Orson Welles; aunque tales elementos quedan disipados, porque en el filme -tanto como en la novela, a pesar de los elementos irónicos en esta última, que desestabilizan el significado en sus oscilaciones hacia lo cómico-, domina la desesperanza.

La secuencia muy apegada al relato fuente se corresponde con el capítulo octavo del mismo: “El comerciante Block. Despido del abogado” -“Kaufmann Block/ Kündigung des Advokaten”-. En ese segmento, Josef K. va a visitar a su abogado y en lugar de encontrarse con los ojos de Leni en la mirilla de la puerta, como ocurrió en su primera visita a Huld -o a Hastler (Orson Welles) en el filme-, se encuentra con los ojos asustados de Block -Bloch en la versión cinematográfica-. Leni corre hacia el interior de la casa cuando se entera de la presencia de Josef K. y en su fuga la miramos reflejada en varios espejos, a semejanza de una representación del laberinto de las relaciones entre estos tres personajes; aunque lo mismo puede abordarse como representación de la figura esquiva de esta mujer.

Cuando Josef K. entra a la vivienda en esta escena, su sombra alta y delgada contrasta agudamente con la de Bloch, mucho más baja y robusta. Se les ve discutir detrás de un cristal opaco, pero después de cruzar una puerta ambos aparecen de frente al espectador. Cuando Leni vuelve a hacer acto de presencia, Josef K. le reclama su escape; al ocurrir esto, Bloch y su sombra ocupan el fondo izquierdo del encuadre y de la enorme cocina - “la cocina [...] era

extraordinariamente grande y arreglada con lujo” (152), se dice en la novela-;¹⁴⁹ enseguida, en sincronía, los personajes ocupan diversos puestos en este espacio, acentuando los vaivenes de su triángulo amoroso. La perspectiva en el plano/contraplano de esta escena, permite ver a Josef K. como parte del espacio que domina Bloch y no dentro del espacio que corresponde a la influencia de Leni, la misma que, al desplazarse por la habitación, parece cada vez más lejana en distancia y altura. Todos estos recursos, este ballet de posiciones (González de Ávila 2011), son también reflejo de la ambigüedad de la situación,

que Welles explota con virtuosismo [...] en una suerte de antífrasis 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 Bloch, de los asistentes a los interrogatorios), más impenetrables hace para él sus pasiones, que parecen variar incesantemente entre la piedad, el erotismo y la crueldad. (405)

Cuando se detienen, Leni abraza a Josef K. para consolarlo y besarlo, lo cual se muestra en *close-up*, mientras Bloch los mira (1:21:25). A continuación, se muestra un plano entero de la pareja frente al disminuido Bloch; pero lo que ocurre en lo inmediato es que Leni le quita el saco a Josef K. y mediante esta acción descubrimos que los dos hombres están vestidos de forma idéntica. Su diferencia de estaturas del mismo modo pierde relevancia cuando Leni los deja solos por un momento y Josef K. se sienta al lado de Bloch. Hay entre ellos una conversación entre risas y sonrisas; pero a lo que es totalmente ajeno Josef K. es a la similitud cromática con la vestimenta de Bloch -aspecto que no pasa desapercibido para el espectador- así como al conjunto de velas sobre su cabeza, que son una anticipación de su muerte, mientras la música del *score* es también fúnebre.

¹⁴⁹ “sie [die Küche] war überraschend groß und reich ausgestattet” (229).

El súbito regreso de Leni a la escena no lo notan los dos hombres (1:25:00), aunque el cambio de toma los abandonó para concentrarse en un plano general de ella, en el umbral de una puerta, abierta en un muro, que también muestra el cuadro de un enorme juez. Esta pintura indica la omnipresencia del tribunal, así como la alianza de Leni con el mismo -véase la figura 8 en la siguiente página-. Ella viste un uniforme de enfermera y esto crea una resaltable composición de contrastes, donde su rostro es afín a la toga del juez y a la pared adyacente; mientras que su ropa blanca traza una figura de entendimiento geométrico y cromático con la blancura del rostro del personaje de la pintura, sentado en su silla, centro de la composición, y las velas y archivos, igualmente de color blanco, al otro lado de la estancia; es decir, Leni representa el aciago destino de Josef K. y, sin embargo, él está enamorado de ella.

La ironía dramática indica que ambos personajes desconocen por un momento la presencia de Leni, siguen en su diálogo sobre sus procesos, hasta que esta vuelve a aparecer en el plano ya descrito sólo para anunciar que el abogado los está esperando. Ella se acerca a ambos, así como a la cámara y el plano *close-up* atrapa a los tres personajes: Leni está en medio de los dos, mientras les arregla la ropa, como si no hubiera ya diferencia entre ellos; por lo cual, se pone en juego otra ironía visual, mediante la que se expresa que ya no es importante su diferencia de estaturas o sus complejiones, a causa de que pertenecen al mismo gremio, al mismo sastre y a la misma mujer; pero esto es algo que parece quedar más allá de la perspectiva de Josef K, pues aunque se da cuenta de la acción, no ve más allá (Figura 9).



Figura 8



Figura 9

Lo cómico está en el tono de la película, es decir, en lo que relaciona a ésta con la tradición fílmica. Ambos personajes parecieran extraídos de una cinta semejante a las de Laurel y Hardy (el Gordo y el Flaco) por sus constituciones físicas; pero la ironía en el tono también consiste en que se les ha despojado de los elementos cómicos del género, por eso se trata de una burla, de un *ethos* burlón, una leve alusión al sentido de la comicidad, como lo hay en la novela de Kafka con el *slapstick*, pero tampoco se lleva su desarrollo fílmico más allá de esta referencia. Todo lo anterior se refuerza con *close-ups* y planos detalle, que concluyen con la idea de que los tres parecen demasiado para la contención del encuadre, de igual manera se aprecian demasiado incómodos para la puerta del pasillo cuando comienzan a caminar.

Al visitar la habitación de Bloch un nuevo *close-up* muestra a Leni con la cabeza echada hacia atrás, para colocarla entre las cabezas de ambos hombres, los cuales la miran, y después se miran entre sí con recelo o sospecha. Mientras Josef K. interrumpe este momento, la perspectiva de la cámara indica que el meganarrador vuelve a capturar el triángulo amoroso con más claridad que los involucrados. Pero cuando Josef expresa su deseo de despedir al abogado, cambia el orden de los personajes y ahora es este último quien pasa a ocupar el centro, entre Bloch y Leni. Estos intentan disuadirlo del despido, ya que se asustan por la noticia y quieren retenerlo físicamente, pero sobre estos personajes se erige, una vez más, aunque ya estemos en otra habitación, el mismo cuadro de ese juez que parece mirarlos desde su perspectiva superior; y, con ello, invita a pensar de nuevo en el punto de vista de la cámara, cada vez más distante de Josef K., a medida que avanza el filme.

Estos señalamientos, hacia la presencia de lo irónico en relación con la posición de los personajes, también son válidos cuando en las oficinas de los tribunales se muestra a los perseguidos sentados en las bancas de un largo pasillo, con ganchos sobre ellos, similares a

los que se usan en los rastros de animales y a los cuales parecen ajenos (1:15:10). El corto espacio que separa a los hombres de los ganchos sobre sus cabezas es el destino que se aproxima, así que la grave referencia visual no sólo es metafórica; sino también irónica, si se tiene en cuenta la conversación esperanzada que se da en ese lugar entre Josef K. y los otros acusados.

Lo analizado hasta aquí incluye la perspectiva de la cámara en relación con los personajes, pero, de la misma manera, aspectos de la puesta en escena contribuyen al punto de vista de una instancia superior para expresar ironía dramática en el filme; aunque la mayoría de los elementos descritos contienen aspectos que van delineando la afinidad de la cinta con un destino trágico. De igual modo, se ha deslizado, aunque muy tenuemente, una mención a lo cómico. Hay otro momento que después se interpreta como una alusión similar; no obstante, en su integridad, es difícil hallar en el largometraje algunas otras presencias de esta naturaleza. Más persistente es, en cambio, la reiteración, mediante diversos mecanismos, de la ignorancia del personaje en relación con el mundo que le rodea; el hecho de que no pueda advertir, tanto en la ropa que comparte con Bloch, al igual que en la relación con Leni, los signos de su destino, vuelve imprescindible insistir en esa persistente ceguera, propia de la ironía dramática.

4.2. Mirar y ser mirado en *El proceso*

En la novela de Franz Kafka, desde el primer capítulo hay una abundancia de verbos relacionados con el “mirar” (Poppe 2007: 230), por lo cual, el observar para Josef K. tiene una importancia significativa. Por ejemplo, en algún momento se nos cuenta que K. prepara un informe o memorial para el tribunal, pero se añade que tal escrito podría resultar infructuoso en las esferas burocráticas, tanto porque podría traspapelarse, como porque era

conocido que los miembros de esa organización “se atenían a la idea de que, por el momento, eran mucho más importantes el interrogatorio y la observación del acusado” (Kafka 1999: 105).¹⁵⁰ Los motivos visuales en la novela son varios; las fotos y las ventanas, por ejemplo, invitan a los ojos a escudriñar en el interior de otros espacios. Por lo demás, los vistazos a los interiores de las habitaciones en busca de respuestas son frecuentes en la novela: “Un hombre [...] echó una ojeada por la puerta abierta a la vivienda de enfrente” (60).¹⁵¹

Una de las escenas que pone el tema de la mirada en el centro del filme de Orson Welles es la que corresponde a la visita que hace Josef K. al teatro, antes de su primer interrogatorio, y que no existe en los capítulos de la novela, sino que se nos transmite en uno de los fragmentos inconclusos, aunque ahí sólo se cuenta lo que ocurre a la salida de la función (Kafka 1999: 225). La composición equilibrada de esta escena en la escala de negros, grises y blanco, reiteradamente, sugiere que lo que vimos en el espacio laboral tiene su correspondencia en el mundo cotidiano, en este caso en el espacio del tiempo libre y de la diversión.

La cámara en esta secuencia está colocada en el lugar que correspondería a la obra de teatro que Josef K. iría a presenciar; en lugar de eso lo vemos a él confundido con la multitud en las butacas, como si el grupo de espectadores fuera el espectáculo mismo, pues antes vimos las sombras de unas cortinas abriéndose para mostrar esta reunión de personas, además de que se escucha música de comedia musical. Se interpreta con lo anterior que Orson Welles también ha captado el sentido de la relación del personaje con la ironía dramática, cuando

¹⁵⁰ “Man [...] weise darauf hin, daß vorläufig die Einvernahme und Beobachtung des Angeklagten wichtiger sei als alles Geschriebene” (Kafka 1990: 151).

¹⁵¹ “Ein Mann [...], durch die offene Tür ins Wohnzimmer sah” (89).

este mismo colabora en su destino al concebirse como parte de una puesta en escena.

Josef K. se destaca porque está sonriente en algún instante en el centro del encuadre y porque en algún momento, con un papel que le llega de mano en mano, le avisan que tiene que salir de ahí, porque lo esperan en el tribunal. En esta escena del juzgado se sugiere que Josef K. pasa del papel de espectador al de personaje principal de una función de teatro, en la galería donde lo están esperando; pero antes de salir a este último encuentro, tiene que lidiar con su vecina de la derecha, la cual duerme y le obstruye el paso – y contrasta con el anterior entusiasmo de K., por lo que se capta aquí otro momento de ironía visual-, a lo cual elige salir del lado contrario.

Antes de llegar a su primer interrogatorio, Josef K. todavía tiene que pasar por una inspección visual y policial que lo coloca debajo de una lámpara -referencia al *film noir*, donde con el uso de la cámara subjetiva, el protagonista mira a los tres policías, tal como miró al principio de la cinta a los tres empleados-. En esta última toma destaca también la iluminación al rostro de K., ya que “la iluminación dirigida tiene la función principal de fijar a Josef K. [...] como un sujeto observado que pareciera estar sometido a un observatorio constante” (Quiroz 2009: 10). Finalmente, vemos al protagonista junto a un enorme muro que parece haber sido extraído de los dibujos del prólogo, para desaparecer en el fondo.

En el teatro-tribunal la película omite los problemas con la visión que padece Josef K. en este espacio: “La polvorienta neblina que llenaba la habitación era muy molesta e impedía incluso ver con claridad a los que estaban más alejados” (Kafka 1999: 47).¹⁵² El tribunal y la

¹⁵² “Der nebelige Dunst im Zimmer war äußerst lästig, er verhinderte sogar eine genauere Beobachtung der Fernerstehenden” (Kafka 1990: 68).

ley como en *El proceso* de Kafka son instituciones masculinas, el *performance* de Josef K. arranca aplausos y risas absurdas de la audiencia -lo cual también ocurre en la narración escrita-. La escena se interrumpe, en similitud con el texto fuente, por el ultraje del cual es víctima una mujer. Pero Josef K., de nuevo, no mira con claridad: “Se protegió la vista para mirar hacia allí, porque la turbia luz diurna daba al vapor un tono blanquecino y le deslumbraba [...] pero no era ella quien gritaba, sino el hombre; tenía la boca abierta y miraba al techo” (Kafka 1999: 49).¹⁵³ Y más adelante se insiste en el tema del encuentro visual: “Y se vio enfrentado cara a cara con la multitud” (49).¹⁵⁴

El fragmento concluye en la cinta con la mirada fija de un grupo de hombres hacia Josef K. cuando se marcha lanzando improperios; pero la puerta gigantesca que cierra el protagonista al salir hace ver pequeñísimas y risibles, irónicas, sus anteriores amenazas de venganza contra el tribunal. Poppe está de acuerdo con la idea de que Welles traslada muchas de las ironías de la novela mediante su puesta en escena y el uso del espacio (2007: 214); en esta última toma, por ejemplo, la puerta no tenía nada extraordinario desde el interior y en cambio es gigantesca desde el exterior. La última advertencia que recibió Josef K. fue que perdió una gran oportunidad para su defensa -lo mismo ocurre en el relato escrito-. Y con el cuadro negro del fundido, que aparece después de la puerta que cierra Josef K., se puede marcar el final de lo que corresponde al segundo capítulo de la novela, pero que incluye el

¹⁵³ “Er beschattete die Augen um hinsehn zu können, denn das trübe Tageslicht machte den Dunst weißlich und blendete. [...] Aber nicht sie kreischte sondern der Mann, er hatte den Mund breit gezogen und blickte zur Decke” (70). De la misma manera: “Los rostros de la gente de la primera fila se dirigían a K. con tanta expectación, que él los examinó desde arriba unos instantes. Todos eran ancianos, algunos de barba blanca” (Kafka 1999: 45) –“Die Gesichter der Leute in der ersten Reihe waren so gespannt auf K. gerichtet, daß er ein Weilchen lang zu ihnen hinuntersah. Es waren durchwegs ältere Männer, einige waren weißbärtig” (Kafka 1990: 64). Tal rasgo de los ancianos ha dado lugar a exámenes de los motivos religiosos, judaicos, principalmente, de la obra; pero no se destacan en el filme.

¹⁵⁴ “Nun stand er Aug’ in Aug’ dem Gedränge gegenüber” (Kafka 1990: 71).

fragmento de la amiga de Bürstner, que será dejado fuera en posteriores reordenamientos de las ediciones críticas de la novela, aunque la película de Welles sí le otorga espacio a este encuentro con la amiga.

Otros ejemplos extraídos de la novela, relacionados con los obstáculos materiales en la visión de Josef K., también se relacionan con su trabajo. En algún momento en la novela el personaje ve aparecer al subdirector del banco en su oficina cual “una imagen vaga, como si estuviese detrás de una cortina de tul” (Kafka 1999: 119).¹⁵⁵ Por lo demás, más de una vez se habla de la apariencia física, visual, de los acusados, eso pasa cuando Huld expresa que estos se distinguen de otras personas por ser los más atractivos: “los que tienen experiencia en el asunto, son capaces de identificar, uno a uno, a los acusados, en medio de la más enorme muchedumbre. ¿En qué se distinguen?, preguntará usted. Mi respuesta no le dejará satisfecho. Los acusados se distinguen por ser precisamente los más hermosos” (166);¹⁵⁶ esto es lo que atrae a Leni hacia Josef K. Del mismo modo, el artista de la obra es, en teoría, un artista de la mirada, un observador; aunque irónicamente, ya sabemos que pinta con poca originalidad. Y por los fragmentos inconclusos que quedaron fuera de los capítulos de la novela también se nos informa que la madre de Josef K. estaba perdiendo la visión: “La vista de la madre estaba a punto de extinguirse” (Kafka 1999: 208).¹⁵⁷

Sobre estos aspectos visuales de la novela, Poppe expresa: “das genaue Verfolgen dieser Beobachtungssituation gleich am Anfang des Textes weist bereits auf die Bedeutung der

¹⁵⁵ “Er blickte sogar nur schwach auf, [...] etwa wie hinter einem Gazeschleier” (173).

¹⁵⁶ “Trotzdem sind diejenigen, welche darin Erfahrung haben, imstande aus der größten Menge die Angeklagten Mann für Mann zu erkennen. Woran? werden Sie fragen. Meine Antwort wird Sie nicht befriedigen. Die Angeklagten sind eben die Schönsten” (251).

¹⁵⁷ “Das Augenlicht der Mutter war zwar am Erlöschen” (Kafka 1990: 351).

Wahrnehmung und des Sehens für K.s Prozeß hin” (2007: 231).¹⁵⁸ Sin embargo, en el filme se han suprimido muchos elementos de la novela en relación con esta persecución visual que realizan los demás personajes a Josef K. Por ejemplo, la primera persona que lo mira al despertar es la anciana de enfrente, quien lo ve de una manera poco habitual, según el narrador. Por otra parte, si uno de los dibujos del prólogo en el filme muestra cómo el campesino del relato “Ante la ley”, pegado a una pared, y de pie, intenta mirar hacia al interior de la misma; en la primera escena de la cinta, Josef K., también de pie, mientras pregunta por la señora Grubach, abre una puerta para asomarse a la habitación contigua sin obtener respuesta, la puerta aquí -conforme a la novela- se propone como acceso que no ayuda al conocimiento y tampoco la cámara mira más allá de la misma.

En la misma escena, cuando Josef K. expresa que quizá su arresto sea algo trivial, el siguiente plano, totalmente subjetivo, desde los ojos de Josef -y en semi-picado como si él fuera mucho menos alto, cuando no lo es, que sus subalternos en el banco- muestra, para contradecirlo, los rostros de los tres empleados del banco, pasando de la sonrisa a la seriedad y a la mirada acusadora. Ha desaparecido también en la película la peculiaridad de la conducta de cada uno de estos empleados y sólo ha quedado su deseo de mirar y desordenar las fotos de Fräulein Bürstner. Tampoco están los tres personajes que miran desde otro departamento hacia las habitaciones donde se desarrolla el primer asedio a Josef K en el relato escrito. Todo lo anterior indica que si la narración cinematográfica ha querido poner en relieve la intromisión de la mirada en la vida del personaje, esto lo ha realizado con sus propios recursos, el *close-up* inicial sobre todo y no hay que olvidar que el “Adagio”, tema

¹⁵⁸ “La búsqueda exacta de esta situación de observación desde el principio del texto ya apunta a la importancia de la percepción y la visión para el proceso de K.” (traducción propia).

principal de la película, tiene esta función persecutoria.

Por último, en la novela, la amiga de Bürstner -la señorita Montag, en el filme Miss Pittl-, quien se traslada a vivir a la habitación de la misma en la pensión, es conocida por Josef K. “a través del ojo de la cerradura” (Kafka 1999: 72);¹⁵⁹ pero también Montag y Lanz, el sobrino de Grubach, observan con sigilo a Josef K. al entrar a la habitación de Bürstner cuando él descubre que todo está cambiado y que acaso ella se ha escapado deliberadamente de él:

Puede que ya estuvieran allí cuando K. la había abierto [la puerta]; evitaban toda apariencia de estar observando a K.; charlaban en voz baja y seguían los movimientos de K. con la vista, pero con la mirada distraída que la gente suele dirigir a su alrededor durante una conversación. No obstante, a K. le pesaban aquellas miradas, y se apresuró a meterse en su cuarto deslizándose junto a la pared. (Kafka 1999: 78)¹⁶⁰

El conjunto de los ojos que asedian a Josef K., sin embargo, parecieran tener, en la vista femenina, una importancia medular en relación con los conflictos que sufre el protagonista. Poppe indica que el personaje principal sólo con las mujeres puede entablar, a través de la mirada, una comunicación (2007: 227).

4.1.2. La mirada femenina y la ironía

Lo femenino es para Josef K. la oportunidad de un escape, una trascendencia o una salvación de su proceso en el mundo masculino que domina los tribunales, pero el tema pertenece a la

¹⁵⁹ “Durch das Schlüsselloch” (Kafka 1990: 316).

¹⁶⁰ “Sie standen dort vielleicht schon seitdem K. die Tür geöffnet hatte, sie vermieden jeden Anschein als ob sie K. etwa beobachteten, sie unterhielten sich leise und verfolgten K.’s Bewegungen mit den Blicken nur so wie man während eines Gespräches zerstreut umherblickt. Aber auf K. lagen diese Blicke doch schwer, er beeilte sich an der Wand entlang in sein Zimmer zu kommen” (Kafka 1990: 326).

ironía dramática porque el encuentro con las mujeres, que Josef K. tanto ansía, también es un camino que no ofrece al personaje ningún conocimiento sobre su situación; muy por el contrario, y ya se analizó en relación con Leni, las mujeres, a excepción de Fräulein Bürstner o su prima Erni (Irmie en la película), pertenecen a los tribunales. Por ejemplo, la señora Grubach sabe en el filme, cuando Josef K. se ha relajado un poco en la cocina después de su arresto, que los empleados siguen en el cuarto contiguo, por lo cual la información esta vez proviene de otro personaje que conoce más que el protagonista. Más adelante, tanto en el libro como en la película, es una mujer la encargada de ofrecerle ayuda a Josef K. para salir del sofocante ambiente de los juzgados que le enferma.

Sobre la señorita Bürstner, el plano-secuencia con el que inicia el filme se interrumpe con su llegada (15:20); la vemos desde el plano picado, desde los ojos de K. y el guardián apostados en el balcón. Cuando posteriormente comience el siguiente plano-secuencia, este continuará hasta el final de la primera parte de la película, la cual corresponde al primer capítulo de la novela; pero lo que se quiere resaltar es que la llegada de esta mujer es como un punto y aparte entre dos planos secuencias, lo cual señala su importancia al bifurcar la continuidad de las tomas.

A su vez, la habitación de Bürstner contrasta de forma grave con la blanca y casi vacía habitación de Josef K.; en la de ella hay tapices con diversos motivos e innumerables fotos. Se trata del punto de vista del meganarrador que se transmite por la puesta en escena y que acentúa la soledad del protagonista. La secuencia a la que se hace referencia concluye cuando Bürstner expulsa abruptamente -mientras se interrumpe la música romántica- a Josef K. de su habitación (26:20), por su temor a la policía y acusando a K. de estar involucrándola en sus asuntos; discrepa así de la prometedora relación amorosa con la que cierra el segundo

capítulo de la novela. Otro punto destacable es que en el filme es la señorita Bürstner la que cumple años, lo cual, irónicamente, le roba a Josef K. su día especial en la novela, ya que su regalo de cumpleaños -también con ironía- es su arresto.

Otra de las mujeres de la obra, Hilda -en la novela no tiene nombre-, la lavandera que le indicó a Josef en la película la entrada al tribunal para su primer interrogatorio, vuelve a aparecer una vez más. Josef K. la encuentra después de haber subido una escalera en espiral -laberíntica en sí misma y símbolo de la conflictiva relación con esta mujer-. Incluso, sentados ambos, vemos que un camisón de mujer cuelga sobre Hilda como una imagen similar a la que más adelante presenta a los acusados con ganchos sobre sus cabezas. El momento de mayor acercamiento entre la pareja es interrumpido por el estudiante Bert, quien se lleva a Hilda sobre los hombros. Tal escena corresponde al texto escrito, pero se anula el tambaleo del estudiante, y su alegría por no caerse, un movimiento cercano al *slapstick* que se había destacado antes.

Sobre Leni aún resta decir que son sus ojos, a través de la rendija de una puerta, los que reciben a Josef K. y a su tío Max cuando van a visitar al abogado Hastler. Pero en la segunda visita de Josef K., después de dar tres golpes a la puerta, con la magia que se asocia al número tres en los cuentos de hadas, ocurre la ironía; pues en esta ocasión son los ojos asustados de Rudy Bloch -idéntico suceso ocurre en la novela con Rudi Block-, en vez de los de Leni, los que se asoman fugazmente por la mirilla rectangular. Y sabemos también por el relato de Kafka, así lo menciona Hastler en el filme, que Leni tiene la misión de vigilar en este lugar

a los acusados por una “mirilla” (1999: 174).¹⁶¹

Sobre la prima Irmie -que se menciona pero no tiene una acción significativa en el relato escrito, donde se llama Erni-, su primera aparición es detrás de un cristal y tratando de llamar la atención de Josef K. Él rechaza el encuentro con ella y esta negativa, así como que la prima esté detrás de un vidrio, marca un primer desencuentro entre K. y su familia; este rechazo a la prima, pero por parte de los empleados del banco, tiene la forma de una carta en la narración de Kafka (1999: 86). La función de Irmie en la película es la de ofrecer un enlace con la vida familiar, pero también está relacionada con un comentario que hace el jefe de la oficina de Josef, el cual, al no saber que es prima del primero, le reprocha que tenga relaciones con una chica tan joven; aunque en realidad es el deseo perverso del jefe el que se manifiesta en su vista en esta escena. Posteriormente la prima vuelve a aparecer, pero su papel, de igual modo, es menor en la cinta.

En cambio, la multiplicación de la mirada femenina ocupa un puesto central alrededor de la visita de Josef K. a la habitación de Titorelli. Al llegar al edificio donde está ubicada la misma, con la música de jazz vemos aparecer muchachas adolescentes, una de ellas con una joroba -en la novela se dice: “la chiquilla, que apenas tenía trece años y era un poco jorobada le miró de reojo” (Kafka 1999: 129)-.¹⁶² Las chicas, cuando saben que va a visitar al pintor se arremolinan en torno de él, al punto que el personaje se siente incómodo y comienza a escapar de las mismas por unas escaleras de caracol; la idea visual acentúa el espacio como laberíntico en la película, aunque en la novela se nos cuenta: “La escalera que conducía hacia

¹⁶¹ “Durch die Luke konnte ich von Zeit zu Zeit nachsehn, was er machte” –“A través del orificio podía observar de tanto en tanto lo que él hacía”- (Kafka 1990: 265).

¹⁶² “Das Mädchen, ein kaum dreizehnjähriges etwas buckliges Mädchen, stieß ihn darauf mit dem Elbogen an und sah von der Seite zu ihm auf” (189).

él era especialmente angosta, completamente recta; se podía dominar en toda su longitud y acababa justamente con la puerta de Titorelli” (129).¹⁶³

Los gritos, los jaloneos a Josef K. y la aglomeración concluyen cuando Titorelli cierra la puerta de su habitación. Después de que este expulsa a las últimas chicas de su estudio-recámara ocurre la entrevista con K., pero todo el tiempo bajo las miradas de estas. Esto en la novela es más una presencia sonora, aunque también se considera posible lo visual: “De nuevo volvieron a oírse las chiquillas detrás de la puerta. Probablemente se agolpaban junto al ojo de la cerradura; tal vez se podía ver el interior de la estancia a través de las grietas” (134).¹⁶⁴ Mientras el pintor explica las tres maneras absurdas de la salvación de Josef K., se suceden los *close-ups* al rostro sudoroso del personaje -tal como en la novela (140)- y a los ojos de las chicas; las imágenes, de este modo, pueden sugerir que el encierro carcelario corresponde a las muchachas, cuyos murmullos, risas y gritos no cesan.

A través de los espacios entre los maderos se suceden rápidamente las miradas de las muchachas del tribunal que rodean a Titorelli. Sus ojos son los que predominan, sobre todo uno de ellos; pero sus rostros son fragmentos amenazantes. Josef K. es el centro de un espectáculo visual de ojos en plano detalle y rápidos paneos de derecha a izquierda y viceversa. Estos paneos también sirven para expresar el vértigo que comienza a sentir el protagonista, ya que, sin saberlo, se halla en los espacios de los juzgados. Este es, por otra parte, el punto climático donde se revela que el mirar es un *Leitmotiv* en el filme, tal como lo es en la novela.

¹⁶³ “Die Treppe die zu ihm führte, war besonders schmal, sehr lang, ohne Biegung, in ihrer ganzen Länge zu übersehn und oben unmittelbar von Titorellis Tür abgeschlossen” (190).

¹⁶⁴ “Man hörte jetzt wieder hinter der Tür die Mädchen. Sie drängten sich wahrscheinlich um das Schlüsselloch, vielleicht konnte man auch durch die Ritzen ins Zimmer hereinschauen” (198).

El órgano de la visión tiene una misión persecutoria, el *pharmakos* es el centro de atención visual de una sociedad que lo ha elegido para el sacrificio en las orillas de la ciudad. A veces, este miembro se revela similar a la mirada del meganarrador que mediante el acercamiento y el distanciamiento de la cámara a los movimientos de Josef K. se ve involucrado en la acción, como parte del tribunal; pero otras veces esa relación, así en la última escena comentada, permite apreciar que los elementos de ironía audiovisual contribuyen tanto al punto de vista del espectador, que sabe más que el personaje, a la par de la ceguera de este último al estar inmerso en situaciones y espacios que le rebasan; de este modo, Orson Welles transpone mediante la ironía dramática cinematográfica lo que se había analizado como ironía dramática literaria. En el filme, paralelamente, lo visual y lo auricular están también aliados al meganarrador y a la persecución del *pharmakos* mediante la música.

4.2. La música: “punto de vista” y tono irónico

El fúnebre “Adagio en G Menor para órgano y cuerdas” del italiano Tomasso Albinoni es el tema principal de la película. La canción cumple un papel fundamental en la cinta, su persistente sonido está unido a los momentos de ansiedad que experimenta el personaje. Por ejemplo, el “Adagio” se escucha intensamente cuando Josef K. descubre a los guardianes que están siendo castigados en un cuarto del lugar donde trabaja; con un *travelling* y el “Adagio” se muestra a los acusados desde la perspectiva de Josef K. en los juzgados y la música reaparece en el camino hacia la muerte del personaje. A partir de esta pieza musical, o de la falta de esta en el sonido de la película, se pueden apreciar los contrapuntos emocionales y musicales del filme, unidos a la ironía dramática, porque dan información importante al espectador sobre los sucesos a los que es ajeno Josef K.

La música de jazz está relacionada con la presencia femenina, en la película sólo con la presencia de las mujeres se escucha esta música, así que este elemento musical, que en todo instante es extradiegético, transmitirá la idea de la importancia de lo femenino como elemento contrapuntístico frente a la música fúnebre del “Adagio”; simultáneamente, define la temporalidad específica de la cinta, es decir, su existencia circunscrita a una época determinada. Así ocurre cuando Josef se encuentra con la señorita Bürstner, cuando persigue a Leni dentro de la casa de Hastler, al perseguir a Hilda en los juzgados y al ser perseguido por las muchachas en el edificio de Titorelli.

En el primer caso, al encontrarse con la señorita Bürstner en el pasillo de la pensión, la música de jazz sólo se interrumpirá para dar paso a la música de romance alrededor del beso de ambos personajes; en relación con Leni, el “Adagio” acompaña a K. emergiendo de las sombras y caminando de frente hacia la cámara cinematográfica y hacia la puerta del abogado en su segunda visita al personaje. Después se nos muestra el interior de la casa donde se observa a Leni, mientras cuchichea con Bloch, “It’s him”, dice él (79:07). Asustada, sale corriendo hacia el interior de la vivienda, al tiempo que se abre la puerta y entra Josef K.; éste le mira la espalda y cambia la música a la melodía rítmica jazzística que anuncia la persecución, pero este sonido no parece corresponderse con el tono sombrío del “Adagio” y de la cinta, lo cual es la marca de la incongruencia de estos pasajes musicales con el resto del *score*. En la misma dirección, cuando Josef K. se encuentra con Hilda lo que se escucha es jazz; pero al acercamiento enamorado entre los dos personajes se corresponde el regreso del “Adagio”, el cual es también anunciador de la llegada del estudiante Bert quien escapa con la mujer, a la cual levanta en vilo; entonces, hay una persecución que emprende Josef detrás de los dos personajes, a ritmo de jazz, con *travelling* incluido que concluye cuando los

pierde de vista.

La misma música reaparece con las muchachas que después de darle información a Josef K. sobre el pintor Titorelli, persiguen a K. alrededor de las escaleras de caracol al igual que si fuera una estrella de rock sesentera; este fragmento se relaciona en el tono visual con la época en la que está ubicada la película. En este año aparecen en Inglaterra, por ejemplo, los primeros síntomas de la llamada *beatlemania*, donde muchachas frenéticas persiguen a jóvenes dedicados a la música rock. La película de Welles, en esta alusión de un sentido cómico, presenta ya en germen el tema de la persecución al grupo inglés The Beatles, el cual se lleva al paroxismo en la película *A hard day's night* de Richard Lester de 1964. Esto es lo que se ve como uno de los dos elementos cómicos en el tono de la cinta, pues las películas de Lester y Welles, en esta persecución demuestran su filiación a la tradición de las películas *slapstick*.

Sobre el uso de la música en la transposición que hace Welles de *El proceso*, Rasmussen expresa: “Background music shifts from Albinoni to something modern, atonal, and vaguely sinister. The transition from one musical style to another is fuzzy, which is appropriate for a story about barely decipherable events, ambiguous motives, and fickle passions” (2006: 181). No hay que dejar de mencionar, por último, que el “Adagio” tiene una estrecha conexión con la manera en la que se usa la música en la película *Psycho*, de Alfred Hitchcock, estrenada en 1961. Lo que une a este filme con *The Trial* de Orson Welles es principalmente la actuación en ambas del actor Anthony Perkins, donde este personifica a Norman Bates, un esquizofrénico que asesina mujeres; lo irónico en el tono es que en el filme de Welles el actor, como personaje, pasa de ser un cazador, en la película de Hitchcock, a ser cazado por

la sociedad que le rodea, en la de Welles;¹⁶⁵ pero, en particular, la música en *Psycho* contribuye a indicar que los personajes están siendo perseguidos por la ley de la justicia o por la del psicópata; así el “Adagio” es premonición del ineludible encuentro con la ley de los tribunales en *El proceso* de Orson Welles.

4.3. La ceguera de la justicia

Popularmente, la justicia, en las sociedades contemporáneas occidentales, está vinculada a la imagen de la diosa de la justicia de raíces griegas y romanas. Esta mujer lleva una venda en los ojos, en una mano sostiene una espada y en la otra una balanza. Esta alegoría se suele interpretar como un símbolo de que la justicia no hace distinción entre los hombres, pues al no mirar sólo establecería sus juicios, al igual que un buen juez, a partir de los actos de estos sopesados en su balanza que representa la ley, para después dictar sentencia con la espada. La imagen es retomada en la novela *El proceso*; cuando Josef K. visita a Titorelli nota que está pintando el retrato de un juez junto al cual se veía:

Una gran figura que se alzaba en el centro del respaldo del trono. [...] “Es la justicia”, dijo finalmente el pintor. “Ahora me doy cuenta”, dijo K., “esto es la venda que le cubre los ojos y aquí está la balanza. Pero, ¿no tiene alas en los pies y no parece que esté corriendo?” “Sí”, dijo el pintor, “he tenido que pintarla así por encargo. En realidad se trata de la Justicia y de la diosa de la Victoria en una sola imagen”. “La relación no es muy acertada”, dijo K. sonriente, “porque la justicia tiene que estar quieta, de lo contrario se moverá la balanza y no será posible un solo juicio justo”. “Yo me atengo a lo que me han encargado”, dijo el pintor. [...] La visión del cuadro pareció haberle dado ganas de trabajar; [...] tomó unos cuantos lápices, y K. vio cómo [...] los bordes de la diosa de la Justicia permanecieron claros, al margen de una tonalidad casi imperceptible. En medio de aquel fondo iluminado, la figura parecía avanzar; apenas si recordaba ya a la diosa de la Justicia, pero tampoco a la de la Victoria; más bien guardaba una semejanza absoluta con la diosa de la Caza. (Kafka

¹⁶⁵ Sobre el tema de la ironía intertextual, véase Hutcheon (2012: 126).

1999: 132-134)¹⁶⁶

La Artemisa griega, o la Diana romana, está relacionada con el arco y la flecha; mientras que la diosa de la victoria, Nike, suele estar representada con alas y con una guirnalda de laurel en una de sus manos. Que para Josef K. la diosa de la justicia se transforme en la de la caza reafirma su condición de *pharmakos* en la obra, la justicia se le escapa de una manera similar a la que él ve en la pintura, porque está transformada en un primer momento en la figura alada de Nike y posteriormente se afirma la semejanza “absoluta” (“vollkommen”) con la diosa de la caza. La novela prefiere representar esta cacería con la figura femenina de Artemisa -la hermana melliza de Apolo-, porque lo femenino se avizora en calidad de salvación, aunque al final, como lo simboliza la diosa de la caza, también es un elemento de ironía dramática en la novela.

Por otra parte, que Josef K. exprese que “la justicia tiene que estar quieta”, suena irónico en el contexto de lo que se trató antes, acerca de la desestabilización de todo sentido que añade la ironía romántica a la novela. En el pasaje comentado, esto también altera las imágenes de las diosas, al punto que, de las dos mencionadas, surge una tercera, justo la que se refiere a un sentido que está más enraizado en la ironía dramática, tal como se ha concebido hasta aquí.

¹⁶⁶ “Eine große Figur die in der Mitte über der Rückenlehne des Tronsessels stand [...] ‘Es ist die Gerechtigkeit’, sagte der Maler schließlich. “Jetzt erkenne ich sie schon”, sagte K., “hier ist die Binde um die Augen und hier die Wage. Aber sind nicht an den Fersen Flügel und befindet sie sich nicht im Lauf?” “Ja”, sagte der Maler, “ich mußte es über Auftrag so malen, es ist eigentlich die Gerechtigkeit und die Siegesgöttin in einem”. “Das ist keine gute Verbindung”, sagte K. lächelnd, “die Gerechtigkeit muß ruhen, sonst schwankt die Wage und es ist kein gerechtes Urteil möglich”. “Ich füge mich darin meinem Auftraggeber”, sagte der Maler”. [...] Der Anblick des Bildes schien ihm Lust zur Arbeit gemacht zu haben, [...] nahm einige Stifte in die Hand und K. sah zu, wie [...] um die Figur der Gerechtigkeit aber blieb es bis auf eine unmerkliche Tönung hell, in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen, sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus” (Kafka 2004: 195-97).

En la película de Welles el cuadro de las diosas se omite, pero en el camino de Josef K. hacia su primer interrogatorio aparece una estatua alada, de espaldas al espectador, cubierta totalmente con una manta y ocupa el centro del encuadre -véase la figura 10 más abajo-. De la estatua arranca un desplazamiento de la cámara, de arriba hacia abajo (*tilt*), que muestra a sus pies hombres y mujeres semidesnudos, en su mayoría ancianos, con carteles que llevan números colocados sobre el pecho; la referencia inmediata es a los campos de concentración nazis. El “Adagio” de Albinoni suena grave, así son además los rostros de los que parecen acusados. Este momento es una de las escenas más significativas en relación con la lectura política que realiza Orson Welles del texto adaptado.



Figura 10

El movimiento de la cámara, el *tilt* vertical que nos lleva de la estatua a los personajes, frente a los cuales camina Josef K., permite interpretar que en la película hay también una reelaboración de lo mítico en relación con la ironía dramática; pues se sugiere que del mismo modo hay una instancia inalcanzable, una justicia inaccesible que no sólo lleva una venda en

los ojos, sino que está cubierta por entero; permite definir en su figura el contorno de unas alas, pero esto de la misma manera es símbolo de lo que amenaza por huir en su integridad del mundo secularizado; por esto es que K. es una víctima casi sin sentido, casi absurda, tanto en la novela como en el filme, es un *pharmakos* al que se le han arrancado las raíces míticas de toda trascendencia; tal característica se enfatiza cuando se vuelve a mostrar la estatua solitaria, ya sin los personajes anteriores, en el camino por el cual llevan a Josef K. sus captores en las afueras de la ciudad. En la película, esta relación de ciegos, la de la justicia y la del personaje, asimismo está presente en la relación entre K. y su abogado.

4.3.1. El abogado Hastler y los jueces

La pintura de un juez, los estantes con libros y los archiveros enormes remarcan la presencia de un tribunal en el espacio que habita Hastler. En la cama barroca donde descansa el abogado, debido a que la misma se muestra en un inicio desde un ángulo de cámara bajo, no podemos ver a su ocupante; el humo del puro no permite, en un primer momento, verle el rostro. No ocurre en la novela; pero en la película este humo marca los asuntos de la ley como ocultos, al igual que se llega a decir sobre Josef K. en el texto escrito que “creyó no entender palabra de todo aquel discurso” (Kafka 1999: 95) entre el abogado y su tío.

Si el humo no fuera suficiente, después Leni le oculta todo el rostro con una frazada al abogado, a semejanza de la estatua que vimos antes, por lo cual es una metáfora burda de la ceguera de la justicia, pero también una referencia en el tono al cine de monstruos -por ejemplo, una momia-, o como si el abogado envuelto en el humo estuviera igualmente asociado al azufre maligno. Al no entender las palabras que pronuncia Hastler detrás de la

tela, del mismo modo se entiende este elemento como un ejemplo de ironía situacional. Sólo hasta que el tío menciona el nombre de su sobrino, Josef K., el personaje se descubre y se hace entendible, al tiempo que se levanta de la cama.

La cámara en picado muestra una notable diferencia de estatura entre el abogado y Josef K. Esta representación de la ley, mediante el plano picado (*high angle shot*) y ocupando la región alta del encuadre, es similar a la que nos muestra el regreso de Josef K. a la sala de su interrogatorio. Todo ha cambiado en relación con aquel cuarto lleno de hombres que se mostró anteriormente; la sala del tribunal, especie de teatro, está vacía y con las sillas apiladas. En la novela se cuenta: “Sólo entonces advirtió K. que la habitación, en la que la otra vez había sólo un barreño para la colada, se había convertido en una sala de estar con todo su mobiliario” (Kafka 1999: 51 y 52).¹⁶⁷ La sorpresa de Josef también se transpone a esta parte. El plano picado muestra los libros de la ley como inalcanzables en un primer instante. K. tiene que subir para ponerse a su altura, la toma muestra las dificultades para acceder a los libros de la ley: “He looks like a child in an oversized, adult world”, comenta Rasmussen (2006: 200).

Otro elemento destacado de la escena con el abogado nos muestra a uno de los jueces oculto en la habitación de Hastler después de que este lo nombra; a la par de la novela este descubrimiento es gradual: “Y efectivamente, por aquel lado empezó a moverse algo junto a la esquina” (96).¹⁶⁸ La manera que elige la película para mostrar al personaje es un lento paneo. El juez aparece primero como una sombra, pero muy disminuido en la perspectiva de

¹⁶⁷ “Erst jetzt merkte K. daß das Zimmer, in dem letzthin nur ein Waschbottich gestanden war, jetzt ein völlig eingerichtetes Wohnzimmer bildete” (Kafka 1990: 74).

¹⁶⁸ “Und wirklich begann sich dort in der Ecke etwas zu rühren” (137).

profundidad; es pequeñísimo en el fondo, sentado en una silla, contrasta con el enorme juez que parece estar sentado en un trono en la pintura que se halla en el estudio del abogado. Esto indica que los jueces son pequeños en comparación con la idea que se tiene de ellos, tal como se asienta en la novela en boca de Leni, que los conoce, y tal aseveración se repite en boca del mismo personaje en el film. Todo lo anterior vuelve a indicar, tanto que el conocimiento de los acontecimientos está relacionado con la sombra, como que la ley, que en el relato escrito es un escalafón de entidades desconocidas, es aquí una institución oculta en la escala cromática.

Más tarde, cuando K. decide despedir a su abogado, a semejanza con el relato fuente, porque ha decidido que su ayuda no le es útil, ocurre el encuentro con Leni y Bloch que ya se ha analizado; lo que no se apuntó entonces es que cuando Leni huye de Josef y desaparece, este encara al tímido Bloch, mientras vemos el cuadro de un juez cuya cabeza está recortada por el encuadre. Durante el encuentro con Bloch, con un *tilt* inverso al que presentó antes a la estatua alada, es decir, en vertical, de abajo hacia arriba, se nos descubre por completo la figura del cuadro. Estos encuadres y movimientos de la cámara son significativos, por cuanto en un primer momento sugieren que al juez del cuadro le falta la cabeza, es decir, mediante la sinécdoque visual se indica que no hay razón ni motivos que justifiquen los quehaceres de los jueces y se expresó que su tamaño es miserable en comparación con los cuadros que se pintan de ellos; pero que ahora el *tilt* sea inverso al que presentó a la estatua escenas más atrás, forma parte, una vez más, de la suplantación que hace lo secular o lo civil de lo mítico, pero de una manera casi absurda.

Esta relación con las divinidades se expresa en la novela con la visita que Josef K. realiza a la catedral, que casi se elimina por completo en la película. Es decir, el capítulo “En la

catedral” ocupa sólo alrededor de un minuto en el filme y se suprime, por ejemplo, la siguiente imagen visual: “K. se sentía un poco abandonado cuando, observado tal vez por el sacerdote caminaba solo por entre los bancos vacíos; además, la vastedad de la catedral le parecía llegar al límite de lo que un hombre puede soportar” (Kafka 1999: 188).¹⁶⁹ Lo que se añade, en comparación con la novela, es un breve diálogo donde el sacerdote le llama “Son!” a Josef y éste contesta bruscamente: “I’m not your son!” (1:51:18), para después salir por la puerta enorme del edificio. Mediante esta síntesis del capítulo literario, sin embargo, se abordan el conflicto con la religión y el conflicto con el padre, que también son temas en la obra de Kafka.

En el segundo encuentro con el abogado junto a la cama de este, el plano/contraplano va del plano medio de Josef K. al *close-up* de Hastler para diferenciar sus posiciones. K. se halla de pie, de camisa blanca y chaleco, con el fondo iluminado, y el jurista viste ropa de dormir negra; el cambio de encuadres muestra la austeridad de líneas verticales y horizontales que acompañan a Josef K. frente al ornamento excesivo del respaldo de la cama del abogado. En un momento, al abrirse la imagen, el plano americano da paso a un plano más abierto que muestra a K. con dos candelabros a ambos lados, como símbolo de su inminente futuro; se trata de información anticipada de la ironía dramática para el espectador. En la novela se expresa sobre este encuentro: “¿Ha venido hoy a verme con alguna intención determinada?’ ‘Sí’, dijo K. y, con la mano, se protegió un poco la vista de la luz de la vela, que le deslumbraba, para ver mejor al abogado. ‘Quería decirle que, a partir de hoy, le retiro mi

¹⁶⁹ “K. fühlte sich ein wenig verlassen, als er dort vom Geistlichen vielleicht beobachtet zwischen den leeren Bänken allein hindurchgieng, auch schien ihm die Größe des Doms gerade an der Grenze des für Menschen noch Erträglichen zu liegen” (Kafka 1990: 286).

defensa” (Kafka 1999: 166).¹⁷⁰ El abogado trata de convencerlo de su ayuda y manda a llamar a Bloch. Pero Hastler ha preparado una farsa para Josef K. -“Vorführung” (“representación”) se dice en el original (Kafka 1990: 264).

Después del llamado de Bloch, Hastler se sumerge debajo del edredón; sólo vemos un montón sobre la cama -en la novela se describe así la entrada de Bloch en escena: “A K. ni siquiera lo miró; sólo tenía ojos para el enorme edredón, bajo el cual el abogado resultaba invisible, porque se mantenía pegado casi a la pared” (Kafka 1999: 170)-;¹⁷¹ a continuación, se escuchan los gritos que el abogado lanza a Bloch, por lo cual, este último parece conversar con un poder inaccesible e invisible del cual sólo se escuchan las preguntas: “como si la visión de quien le dirigía la palabra fuese demasiado deslumbrante para escucharla” (171),¹⁷² se escribe en la novela.

Hay planos que sugieren alrededor de la escena la cámara subjetiva o el punto de vista del abogado. Una toma posterior a Bloch refuerza este enfrentamiento desigual contra un poder que no sólo lo sumerge en la soledad, sino también en un desequilibrio de fuerzas, pues ya no vemos la cama, sino sólo a Bloch mientras se escucha la voz del abogado (1:32:50), quien después muestra su rostro para proceder a la humillación de Bloch, lo cual enoja a Josef K. A indicación de Leni, Bloch besa la mano del abogado en *close-up* -el mismo beso está en el texto escrito (173)-. Leni se ubica enseguida junto al abogado y el *close-up* los muestra a los dos en posición de darse un beso, lo que al final no ocurre; pero las tomas finalmente han

¹⁷⁰ “Sind Sie heute mit einer bestimmten Absicht zu mir gekommen?” ‘Ja’, sagte K. und blendete mit der Hand ein wenig die Kerze ab, um den Advokaten besser zu sehn, ‘ich wollte Ihnen sagen, daß ich Ihnen mit dem heutigen Tage meine Vertretung entziehe” (251-52).

¹⁷¹ “K. blickte er gar nicht an, sondern immer nur das hohe Federbett, unter dem der Advokat, da er sich ganz nahe an die Wand geschoben hatte, nicht einmal zu sehen war” (259).

¹⁷² “als sei der Anblick des Sprechers zu blendend, als daß er ihn ertragen konnte” (260).

dejado en claro la relación íntima de Leni con el tribunal-; mientras, en el contraplano, a los pies de la cama, a los pies de la ley, permanecen Josef K. y Bloch impávidos. K. se despide indignado y la ausencia de música durante la secuencia es notable, pero aquí, con la despedida, se reanuda el “Adagio”.

El encuentro con Hustler permite reconocer que la puesta en escena vuelve a colaborar en la perspectiva de la trama o del meganarrador; entre otras cosas, indica el contraste entre el mundo de los tribunales y el de los acusados; también va marcando el gradual abandono que la cámara hace de Josef K. para disminuirlo visualmente en el plano general con el que cierra el filme; ahora es el abogado en la cama al que la narración cinematográfica destaca con el *close-up* a diferencia del inicio de la cinta; pero, sobre todo, y es por lo cual se cita la escena, refuerza la idea no sólo de que la ley es ciega, sino que es siempre inaccesible, injusta y opulenta.¹⁷³

Es irónico, de igual modo, que el abogado que detenta el poder sea interpretado por Welles, quien ya había sido el poderoso Charles Kane (Arroyo Quiroz 2009: 12). Para la intertextualidad fílmica es preciso asumir que Josef K. está ante alguien que lo sobrepasa. Sin embargo, ninguno de los recursos antes mencionados será tan importante para la ironía dramática como el relato “Ante la ley”, el cual es contado por un narrador extradiegético que después se descubre intradiegético.

¹⁷³ Piénsese, por ejemplo, en la pobreza del cuarto de Titorelli y la casa de Hustler; lo cual acentúa Poppe: “In der textuellen und der filmischen Raumgestaltung läßt sich ein weiteres Kontrastpaar feststellen: die Wohnung des Anwalts Huld/Hastler und das Atelier des Malers Titorelli” (2007: 209): “En el diseño espacial, textual y cinematográfico, se pueden identificar otro par de contrastes: el departamento del abogado Huld/ Hustler y el estudio del pintor Titorelli”.

4.4. “Ante la ley”: el prólogo como elemento primordial de ironía dramática en *El proceso* de Orson Welles

El prólogo, para relatar esta parábola utiliza la animación del *pin-screen*,¹⁷⁴ lo cual da la impresión al espectador de estar frente a dibujos o viñetas. Y la primera escena de la película tiene un fundido encadenado con este, por este medio se nos indica que el breve relato estará unido ineludiblemente a todo el filme. El último encuentro de Josef K. con el abogado Hastler (Orson Welles) en la penúltima escena de la película coincide con un proyector encendido, donde se reproduce el prólogo de la película, y con la salida de K. detrás de una cortina, como un llamado a escena; por lo anterior, se enfatizan las estrechas filiaciones de la cinta con la ironía dramática.



Figura 11

¹⁷⁴ Técnica que consiste en una pantalla blanca perforada con miles de alfileres o *pins*. La luz brilla desde el lado de la pantalla haciendo que cada pin proyecte una sombra. Cada pin, al poder deslizarse hacia adelante y hacia atrás a través de los agujeros, puede lanzar diferentes sombras.

Por un momento, el destello del aparato parece ocupar todo el encuadre, y es también una amenaza a la mirada del espectador con su brillo deslumbrante. Josef K. ha entrado inadvertidamente en la tela donde se proyectará el relato del prólogo (figura 11). Vemos su sombra caminar hacia el interior de las murallas que le ofrecen al campesino la puerta de la ley -véase la figura 12 en la siguiente página-.¹⁷⁵ La imagen tiene su paralelismo con una secuencia anterior, donde K. en su huida de las muchachas del tribunal parecía ya haberse transformado en una sombra. Aquí, por un momento, es otra vez esa sombra y el vacío negro de su silueta pertenece al conjunto del relato visual “Ante la ley”, ya que volvemos a escuchar el relato que antes era voz en *off*, pero ahora es una voz intradiegética que relata: “Before the law...”, enuncia Hastler (Orson Welles).

Se han roto de este modo los límites entre la realidad y el ensueño para el personaje y los límites entre un relato extradiegético y el diegético en el filme. El proyector de diapositivas seguirá trabajando, seguiremos escuchando el relato y Josef K. ya no se moverá de ahí, él es el protagonista de “Ante la ley”; pero la diferencia es que aquí Josef K. interrumpe el relato para voltear a mirar al abogado y decirle que ya conoce la historia; y, sin embargo, ha caído también en la trampa de la ley. Con esto se indica que el meganarrador ha sabido todo el tiempo más que el personaje; pero al espectador se le ha ido escatimando este privilegio, con lo cual, aunque hay muchas indicaciones de la ironía dramática, aún así se acompaña al personaje en su búsqueda sin sentido a lo largo de toda la cinta, para descubrir, sólo hasta la conclusión, que la cinta ha jugado con las expectativas del público; sobre todo, si no se

¹⁷⁵ El recurso también se utiliza en *The Stranger* de Welles, en este caso el policía que persigue al criminal de guerra nazi (el mismo Welles) muestra a la esposa de este último imágenes de los campos de concentración con un proyector cinematográfico, para revelarle quién es el hombre con el cual está casada. Las imágenes corresponden, por cierto, a imágenes reales de los campos de concentración tomadas por los aliados y que se utilizan por primera vez en el cine en esta película de 1946.

conoce el texto literario adaptado; pero aún si se conociera este texto como base de la película, las expectativas del observador pueden mantenerse abiertas en cuanto se concede a una adaptación la posibilidad de subvertir el modelo que le ha dado el material para la historia.

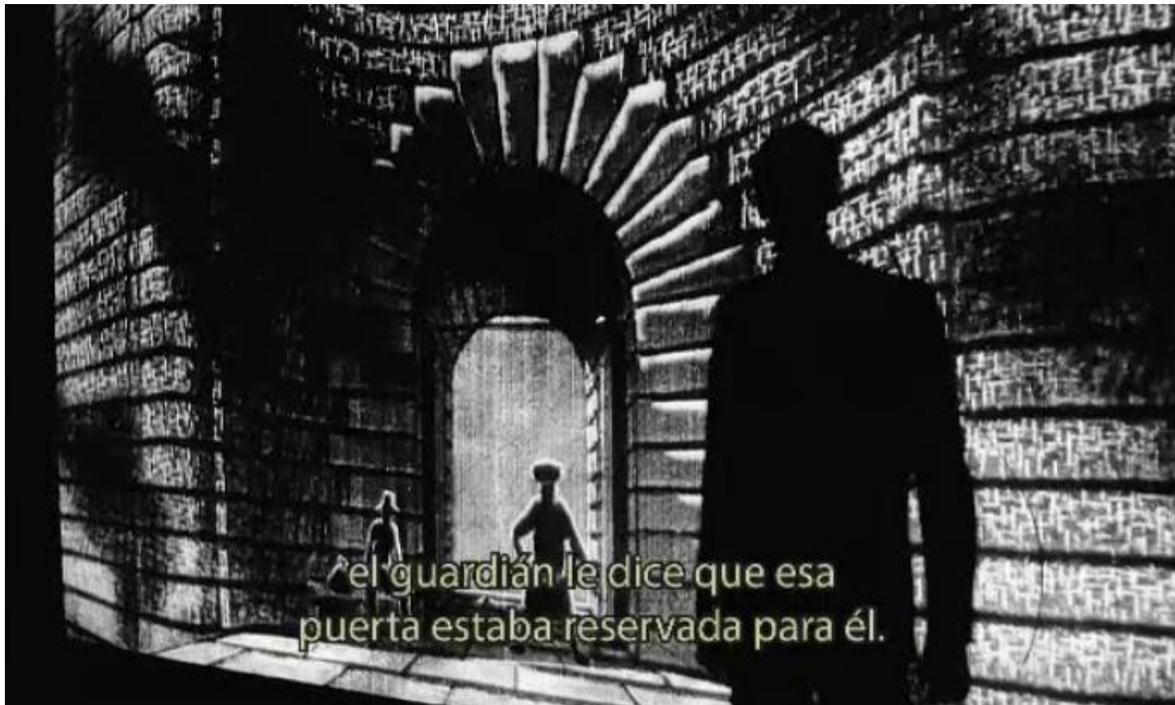


Figura 12

Esa subversión ocurre en este filme. La duplicación de la narración “Ante la ley”, aural y visualmente, permite interpretar que la película de Welles también está demostrando el tema de la repetición de elementos como algo significativo en la novela. Lo que en el relato de Kafka funciona verbalmente al igual que una desestabilización de todo sentido mediante la ironía romántica -tal se analizó con De Man, al punto que se permite hablar de una puesta en abismo laberíntica-, se traslada al relato fílmico de Orson Welles mediante una *mise-en-scène* que sugiere la idea de la obra dentro de la obra que se repite al infinito.

En otras palabras, cuando Orson Welles rompe la ilusión de la ficción, al sugerir que el

narrador extradiegético ha irrumpido en el filme y es posible calificarlo como parte del mismo, se puede considerar esto una alusión a la ironía romántica en su forma más tradicional, así la entendieron los románticos como Tieck -es decir, con la irrupción del autor en la obra misma-, por un lado; pero, por otro, se establece que el mismo director es condición del juego abismal y que lo que estamos viendo nos involucra íntimamente, ya que nuestra pantalla también puede ser absorbida, por decirlo de algún modo, en este juego o en esta puesta en escena laberíntica donde se nos transmite la imagen del cine dentro del cine.

Por lo anterior, es notable que sea el abogado quien sostiene el proyector, y al sostener esta luz, puede creerse que es el personaje que domina lo que ocurre en este espacio, y al fin parece develar su poder;¹⁷⁶ además de que viste la gabardina de los policías del inicio, lo cual no deja dudas sobre su alianza con los agentes que realizan el arresto. Pero hay un momento donde el abogado continúa la historia y, sin advertirlo, su sombra viene a ocupar la tela donde se proyectó “Ante la ley”. Se asume así con fortaleza, como el guardián de la parábola, ya que ahora son las dos sombras las que están lado a lado sobre la pantalla blanca: Josef K. es el campesino, Hastler es el guardián; pero inclusive se sugiere, si ambos son sombras y al fondo se ve brillar la ley, que el poder de Hastler es en esencia ambiguo, relativo, según lo sugirió el guardián del mismo relato: “Soy poderoso. Y sólo soy el más bajo de los guardianes. Pero entre una sala y otra, hay también guardianes, y cada uno de ellos es más poderoso que el anterior” (Kafka 1999: 192).¹⁷⁷

Poppe comenta, sobre las relaciones que establece el director con su propia película y con

¹⁷⁶ A semejanza del mago en la película *The Wizard of Oz*, sugiere Rasmussen (2006: 213)

¹⁷⁷ “Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere” (Kafka 1990: 293).

el texto adaptado, que:

Während Kafkas Proceß einen Subtext zum visuellen Wahrnehmungsvorgang beim Menschen sowie zur hermeneutischen Texterschließung enthält, findet sich in Welles' Film ein kritischer Metadiskurs zu den visuellen Möglichkeiten des Kinos. Damit behält Welles die Mehrdeutigkeit des Textes, die im Bereich der Visualität unter anderem durch den wahrnehmungstheoretischen Subtext entsteht, bei. In dieser Weise kann auch Welles' Umsetzung der Parabel Vor dem Gesetz, die als Rahmen des Films dient und in der Domsequenz aufgegriffen wird, gesehen werden. (2007: 241)¹⁷⁸

En la siguiente toma ya sólo vemos la sombra individual de Hastler sobre la tela, el plano americano de su silueta resalta hacia la izquierda (1:50:10). Él es sombra o más bien provino de la sombra para inmiscuirse en el camino de Josef K. Es él quien emergió del relato para demostrar el destino implacable del personaje; aunque por el texto de Kafka sabemos que los abogados no son algo especial para el tribunal, también les falta la luz: “La simple visión de la estancia baja y estrecha que tenían asignada demostraba el desprecio del tribunal por aquella gente. La habitación no recibe otra luz que la de una pequeña claraboya” (Kafka 1999: 106).¹⁷⁹

Una última toma muestra claros a los dos personajes, humanos, frente a frente, con la pantalla de proyección en medio, antes de que K. vuelva a ocupar en solitario un lugar frente a la pantalla blanca de cine. El personaje se resigna por fin, con un último discurso que constituye su última defensa jurídica; más adelante, al morir, sólo emitirá imprecaciones frente a sus captores; es así como Josef K. se pierde entre la sombra y se marcha del lugar.

¹⁷⁸ “Mientras que la prosa de Kafka contiene un subtexto sobre la percepción visual humana y la redacción hermenéutica, la película de Welles contiene un metadiscurso crítico sobre las posibilidades visuales del cine. Así, Welles mantiene la ambigüedad del texto, que surge en el campo de la visualidad, entre otras cosas, por el subtexto textual semántico. De esta manera, se puede ver la implementación de la parábola ante la ley de Welles, que sirve como marco de la película y se retoma en la secuencia de la catedral” (traducción propia).

¹⁷⁹ “Schon die ihnen zugewiesene enge niedrige Kammer zeige die Verachtung, die das Gericht für diese Leute hat. Licht bekommt die Kammer nur durch eine kleine Luke” (Kafka 1990: 152 y 153).

Finalmente, fuera de este sitio, vemos la pequeñez del personaje frente a fuerzas y estructuras arquitectónicas que lo rebasan con amplitud.

En las últimas imágenes de la película, inmediatamente posteriores a la muerte de Josef K. mediante unos cartuchos de dinamita, el humo parece disolverse, para al final tomar la forma del hongo atómico en un toma estática o fija que representa la amenaza que destruirá todo sin distinción de rostros; pero aquí se escucha, como al principio, la voz de Orson Welles, ahora para anunciar que el filme está basado en el texto de Kafka. Después de mencionar a los actores, en la penúltima toma de la película, vemos de nuevo el ojo del proyector de diapositivas ocupar el encuadre con su destello, para escuchar a Welles decir que interpretó al abogado y que es el director del filme. Mediante este recurso Welles también está intentando llamar la atención sobre la ficción en sí misma:

Welles erinnert seinen Zuschauer am Ende noch einmal daran, daß er einen Film, also nur eine Möglichkeit der Stoffvermittlung, nämlich die Interpretation des Regisseurs, gesehen hat. Mit diesem impliziten Hinweis an den Zuschauer scheint Welles einen Problemkomplex anzusprechen, der bereits durch Kafka thematisiert wurde. Dieser sagte in einem Gespräch mit Gustav Janouch: "Ich bin ein Augenmensch. Das Kino stört aber das Schauen". Mit seinen zwei markanten Sätzen gibt Kafka bereits einen Hinweis auf die Visualität als intermediale Schnittstelle, in der nicht nur die Passagen und Kontakte, sondern auch die Brüche und Divergenzen von Literatur und Film zum Vorschein kommen. (Poppe 2007: 242)¹⁸⁰

Por último, el reflector ya no brilla, pero vemos la diapositiva al fondo, la puerta de la ley, diapositiva que al final ocupa el encuadre; después aparece el campesino tumbado a un lado de la puerta; con esta imagen concluye la música, el filme y la historia. En esta película es el

¹⁸⁰ "Al final, Welles le recuerda una vez más a su audiencia que ha visto una película, es decir, solo una forma de rodar el material fílmico, a saber, la interpretación del director. Con esta pista implícita para el espectador, Welles parece abordar un problema complejo que ya había sido abordado por Kafka. En una conversación con Gustav Janouch, dijo: "Soy una persona ocular. Pero el cine perturba la mirada". Con sus dos notables frases, Kafka ya da una indicación de la visualidad como una intersección intermedial, en la que no sólo se destacan los pasajes y contactos, sino también las rupturas y divergencias de la literatura y el cine" (traducción propia).

relato “Ante la ley” el que funciona como el elemento principal de ironía dramática a expensas del personaje. Todos los esfuerzos de este al final lo llevaron a ese punto donde ya ha perdido su identidad, la bifurcación entre él y su sombra se ha fundido en una unidad que permite pensar en que, sin saberlo, el personaje estaba destinado a ese relato, y destinado a la muerte, sin que lo hubiera entendido en ningún momento.

Por lo tanto, a semejanza de la palabra “Rosebud” en *Citizen Kane*, hay un elemento de la cinta que define el curso de esta, el personaje está inmerso en la ironía de un destino inaccesible e incomprensible. A diferencia de la novela, el saber limitado del personaje no es compartido por el meganarrador o la instancia de la cámara, pues aunque muchas veces vemos el mundo al igual que lo ve Josef K. en su paranoia, el espacio laberíntico y oprimente, por otro lado tenemos acceso a parcelas de conocimiento que no se revelan a Josef K.; desde el prólogo, propuesto como lectura de fondo de la historia, hasta esos momentos donde él mismo no puede saber, por ejemplo, que Leni está por completo aliada con el tribunal y no sólo con el abogado.

Que la película marque esta profunda diferencia, permite conocer más sobre la *mise-en-scène* del personaje, su participación en un doble discurso donde actúa y juega; o, más bien, juegan con él; en la película, todas esas instancias de la complejidad fílmica que se han venido analizando en este capítulo: la perspectiva de la trama, la posición de la cámara, la música, el uso de la luz y del blanco y negro, entre otros elementos; pero, sobre todo, el narrador en *off* que llama la atención sobre sí mismo.

La relación del director con el filme, incluso sugiere a Amaral Bueno que hay tres instancias implicadas en este relato cinematográfico:

Desse modo, a partir de uma mesma voz, mesmo registro sonoro, há a configuração de um jogo de “múltiplas vozes iguais”, três diferentes enunciadore: um subnarrador externo que abre e encerra o filme; um narrador-personagem que conduz a importante subnarrativa “Diante da Lei”, dentro da diégese fílmica; e, uma instância superior a essas duas, ambivalente, externa em relação ao quadro/plano do presente enunciativo, mas detentora de uma consciência superior às demais. (2016: 369)¹⁸¹

La superposición de voces y registros sería la demostración de que la ironía romántica en el filme está teniendo un efecto de desestabilización, junto a la ironía dramática, y que la misma amenaza con seguir indefinidamente su proceso de “destrucción” filosófica. Aunque no deja de ser curioso que el mismo Orson Welles en una entrevista diga que su voz al final de la cinta, o al inicio, no es su voz como cineasta ni la voz de un sueño -si se recuerda, al inicio del filme esa voz expresa que el relato que se verá es un sueño o una pesadilla-, sino que es la voz del mal (“*evil*”) presente en el mundo que habita Josef K.¹⁸²

En conclusión, para Moran (1996) el punto de vista narrativo en el cine, entre otras cosas, además de colaborar en la creación de la diégesis e indicar textos metalingüísticos, instaura un discurso sobre la objetividad epistemológica de una época, destaca diversas maneras de ver el mundo, apela al problema de la constitución de la racionalidad, y de su legitimidad; puede hablar de la soledad, la falta de comunicación y el solipsismo, a la vez que “muestra el desorden entre lo privado y lo público en las modernas sociedades” (5-6).

¹⁸¹ “Así, a partir de la misma voz, el mismo registro sonoro, hay la configuración de un juego de ‘múltiples voces iguales’, tres locutores diferentes: un subnarrador externo que abre y cierra la película; un personaje narrador que lidera la importante subnarrativa “Ante la ley” dentro de la diégesis fílmica; y una instancia superior a estas dos, ambivalente, externa en relación con el encuadre/plano del presente enunciativo, pero con una conciencia superior a las demás” (traducción propia).

¹⁸² Cf. “Filming *The Trial*” en <https://www.youtube.com/watch?v=n8BR034qDsk> (15 de junio de 2019).

4.5. De la ambigüedad del *pharmakos* a la Guerra Fría

Uno de los temas que predominan en *El proceso* de Welles es el de la expulsión. El guardián expulsa a Josef K. de la cama; K. expulsa a los empleados bancarios de la habitación de Bürstner y después Frau Grubach expulsa a esta de la pensión. Gradualmente, también Josef K. es expulsado del *close-up* al plano general y después de todo contacto con los demás. Su muerte, a la manera de su homónimo en la novela, y como la del *pharmakos* en la Antigua Grecia, acontece afuera de la ciudad. Esta muerte corresponde a una secuencia que comienza en el encuentro con Titorelli y termina con las palabras “The End” (1:38:11-1:57:04). Son casi dos horas las que capturan, aunque no se menciona en el filme, un año en la vida de Josef K.: el que va del trigésimo cumpleaños del personaje al trigésimo primero. El arresto acontece cerca de las ocho de la mañana y el asesinato cerca de las nueve de la noche, en la víspera de su cumpleaños; ambos datos se hallan en el primer párrafo del primer y último capítulo de *El proceso* de Kafka, pero esta información no es relevante para la película.

En lugar de lo anterior, lo notable para el filme es llevar la historia a otra época. Orson Welles en la entrevista antes citada dice que eligió la muerte del personaje con base en la idea de que Kafka escribió antes del Holocausto. En la secuencia de su muerte hay dos policías que esperan a Josef K. después de su último encuentro con el abogado Hastler y con el relato “Ante la ley”. La cámara capta su acercamiento a los hombres en un ángulo frontal, sintomática de la determinación con la que el personaje se entrega a su muerte, al igual que en la novela.

El “Adagio” suena mientras tres sombras caminan por las calles en la madrugada. Pasan junto a edificios modernos, pero después junto a un grupo de cilindros deformes que parecieran marcar los límites de la urbe; en la siguiente toma, parecen ir junto a casas bajas

con techos de madera, campiranas y, enseguida, aparece la imagen de la estatua alada y oculta que ya conocemos, así como un río que parece ser una última frontera, antes de entrar con la toma del plano general en el desierto de la planicie, en un terreno baldío con un cielo enorme. Ahí se empuja a Josef K. a un agujero donde hay rocas.

Aunque los guardias amagan con matar a Josef K. con un cuchillo de carnicero, como en la novela, al final deciden darle una muerte distinta, deciden ejecutarlo con dinamita. Cuando los personajes han salido de la fosa, escuchamos aún los gritos de Josef K., lanzando acusaciones y riendo a carcajadas. Su abandono es total, pues ahora tenemos el punto de vista de los guardias en el plano en picado, aunque también aparezca la cámara subjetiva desde la mirada de Josef K. en el contrapicado; este punto de vista será el último que tendremos del personaje principal. Ya no le veremos más, al espacio vacío del descampado sucede la explosión de la dinamita que le arrojaron y que apaga su risa. Sobrevienen alrededor de seis destellos y explosiones. La imagen de la bomba atómica está en el aire y en la imagen que se congela por un momento. Lo que queda es sombra y humo negrísimo mientras vuelve la funesta música del “Adagio”.

De este modo, el proceso de la película de igual forma es un proceso de la mirada que va de la intrusión en lo humano y en lo individual, pero aun reflejando la identidad, a lo anónimo. Lo que comenzó en lo más cercano, lo más íntimo de la cámara, el *close-up*, acaba finalmente en un vacío plano general en el límite de la ciudad. Este límite de la urbe con el campo, además de señalar el destino del *pharmakos*, se puede leer en esta parte, dado que es el cambio más radical que hay en el filme respecto a la novela, como ese límite ambiguo que establecen el cine y la literatura cuando se encuentran relatando la misma historia. Sus interrelaciones son diversas y aunque compartan un mismo relato su manera de contarlo

diverge con radicalidad como el final en estas dos obras.

En otro aspecto, la relación de este filme con la novela también pertenece a dos terrenos que se entrelazan con frecuencia, por un lado da cuenta del mito antiguo en su relación con lo moderno al apuntar a diversos significados simbólicos, así la estatua alada; pero tales significados a su vez se denuncian como ocultos al ver que la misma estatua está tapada y que en su lugar se ha elevado la imagen de los jueces humanos. Y sin embargo, el sacrificio está ahí, tanto del judío cual chivo expiatorio de la sociedad durante el régimen nazi, como de Josef K. La muerte del personaje permite pensar en la manera en la que el filme conserva, inevitablemente, su interpretación de la época en la que está adaptada la película.

La película fue estrenada en diciembre de 1962, apenas un par de meses después de la Crisis de los misiles entre Estados Unidos y la Unión Soviética con el espacio cubano de por medio. Casi un año después asesinan al presidente estadounidense J. F. Kennedy, así que son tiempos convulsos de la llamada Guerra Fría. Por lo tanto, esta tensión también influye en la desesperanza del film. La risa que queda de la película es, sobre todo, la del personaje ante lo absurdo de su situación. Y lo cómico se limita a un par de aspectos relacionados con la tradición fílmica o el *slapstick*, pero ambas citas pierden su efecto en el clima doloroso de la cinta, por lo cual no funcionan como contraste o equilibrio a su tono deprimente.

El hongo atómico es el que al final se destaca con mayor fuerza al igual que un señalamiento, sin rodeos o sin ambigüedades, no sólo al personaje Josef K. sino hacia la civilización moderna. De este modo, la presencia de las computadoras,¹⁸³ las máquinas de

¹⁸³ Sobre las mismas computadoras expresa Welles que están ahí para indicar que el ser humano puede ser un esclavo de las máquinas. Cf. "Filming *The Trial*" en <https://www.youtube.com/watch?v=n8BR034qDsk> (15 de junio de 2019).

escribir, la bombilla eléctrica -que también se menciona en la novela, junto con el teléfono o el telégrafo (Kafka 1999: 90)- y el mundo construido por esta civilización es a la vez señalado tanto por la novela como por la película, o, de otro modo, por las propias creaciones artísticas culturales de este mundo moderno. Quizá las escenas que más destaquen este aspecto sean las que muestran el espacio laboral de Josef K. En este lugar, el tipeo de las máquinas de escribir es una tormenta, donde con el plano general se muestra a los empleados saliendo del lugar, con una respuesta pavloviana al sonido del timbre y en una masa que recuerda *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang (Rasmussen 2006: 195).

Pero la película no sería la crítica a un tipo de régimen específico durante la Guerra fría, ya que las dos potencias de la época, la URSS y Estados Unidos, podrían estar representadas en la cinta. Es notable, por ejemplo, que Josef K. aduzca una violación a sus derechos civiles en el momento de su arresto, cuando la película se realiza, justamente, en la década de los sesenta donde los derechos civiles de las minorías tienen un enorme auge en Estados Unidos. Mas, se concluye, que no es sino esta lectura de la época en que se filma la que impregna a la película del tono pesimista y trágico.

Es cierto, el pesimismo también permea la novela de Franz Kafka por la manera en la que muere el personaje, pero se interpreta que en la misma hay una constante oscilación de sentidos entre lo cómico y lo trágico a partir, sobre todo, de la ironía romántica imbricada con la ironía dramática, por lo cual el protagonista es indefinible; en cambio, el Josef K. de Orson Welles sí parece definirse; es principalmente el representante de los oprimidos, de los perseguidos por los estados totalitarios, sea cual sea su color, y es por eso que su periplo no es afín con la comedia, pero sí con la ironía dramática en su vertiente trágica.

El filme de Welles parece estar convencido de sus fines y sus motivaciones políticas, pues las referencias al Holocausto y su final, con el hongo atómico, así lo sugiere; mientras que al Josef de Kafka nada le es más propio que la ignorancia de cualquier sentido en su situación. Aún en el momento de su muerte el narrador de la novela apunta, con ironía, a esa insistencia de Josef K. por encontrarle una razón a un mundo, que a causa de su trasfondo irónico, está hecho para ser inentendible: “La lógica es ciertamente incommovible, pero a una persona que quiere vivir no le opone resistencia. ¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde estaba el alto tribunal al que nunca había llegado?” (Kafka 1999: 204 y 205).¹⁸⁴

Entonces, el personaje en su soledad -en este aspecto tan funestamente solitario como el de Welles- exclama su frase final en la novela, y se dice morir “¡como un perro!” –“Wie ein Hund!”-, porque en la constante (in)significancia de su (in)trascendencia no sabe ni siquiera qué clase de ser es: casi humano, casi animal; casi hay una historia lógica en su ilogicidad, casi es una tragedia si se develara su sentido último, su razón de ser; pero es casi una comedia por esa misma condición de (im)permanencia en esta poética de los límites.

¹⁸⁴ “Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht bis zu dem er nie gekommen war?” (Kafka 1990: 312).

5. La ironía dramática en *El castillo* de Michael Haneke

La novela *El castillo* de Franz Kafka también se erige como una novela irónica frente a la modernidad, entendida esta conforme a una época de la historia humana que habría hecho de lo racional, el reino de la lógica y el progreso sus estandartes; en este texto literario, en cambio, no hay progreso ni lógica en las andanzas del austero personaje K. La razón se enfrenta a laberintos que parecen no tener salida. La escueta designación del personaje principal, que invitaría a pensar en el apellido del autor, comienza este juego de confusión, de una manera irónica, porque la mención del autor de carne y hueso es marginal; como si se quisiera significar algo, al tiempo que no se da un significado; el “como si” de cualquier símil, pero que no se cumple a cabalidad, es decir, no llega a ser símil, pero esa sería justamente la poética kafkiana.

En lugar del símil que podría remitirnos al análisis de una metáfora, se nos coloca frente a la oscilación de la ironía que también otorga una significación, pero huidiza; la ironía está en espera del intérprete que destaque su uso en un texto narrativo, mediante la aclaración del contexto donde ocurre esta figura y el blanco de esta. En el caso de las novelas de Kafka, se propone que el universo de estas se refiere al mundo moderno y que el blanco de la ironía no es sólo el personaje principal, sino también el ser humano de la modernidad. Si para Schlegel la ironía romántica era la posibilidad de una parábasis infinita, Kafka lleva a sus extremos esta técnica, al recordarnos constantemente, no la interrupción de la ficción, sino la suspensión del sentido racional en el que fundamentamos nuestra existencia, aunque, en su paradoja, todavía ofrece un sentido del mundo en sus relatos.

György Lukács apunta en su *Teoría de la novela* que este género moderno es irónico debido a que aborda la narración de un mundo sin dioses y las trampas que tiene que sortear el héroe para alcanzar, no ya el significado trascendental, sino el eco o la huella de un significado. El

teórico húngaro añade que el uso de la ironía es la escritura de la libertad para el novelista moderno porque es un reconocimiento de su ignorancia pero, simultáneamente, de una certeza. O en palabras de este autor:

La ironía del escritor [...] es una actitud de *docta ignorantia* respecto al significado [...] Y allí existe una profunda certeza -expresada sólo a través de la acción de dar forma- de que, en ese no querer y no poder saber, en realidad, se ha topado, ha visto la verdadera inexistencia de Dios. [Sin embargo,] la ironía, con visión intuitiva, sabe dónde hallar a Dios en un mundo desencantado [y] cuando habla de las aventuras de almas errantes en una realidad vacía, inesencial, intuitivamente lo está haciendo de dioses pasados y por venir. [La ironía] no sólo es la condición *a priori* de una verdadera objetividad creadora de totalidad sino también la razón por la cual esa totalidad -la novela- es la forma artística representativa de nuestro tiempo: las categorías estructurales de la novela se corresponden constitutivamente con el mundo tal cual es hoy. (2010: 99-101).

Esta mística negativa -la nombra el mismo Lukács-, consiste en dar mediante la forma un sentido al mundo y ese acto original está presente en las novelas de Kafka, no sólo en la configuración de un universo donde podamos mirarnos a nosotros mismos, sino en un uso particular de la ironía que, al tiempo que nos ofrece un espacio habitable nos lo arrebatara en la siguiente frase.

El mismo Kafka también vive como oscilatorio el significado trascendental y así lo expresa en la siguiente sentencia: “Yo no he sido conducido por la vida, al igual que Kierkegaard, por la mano, por cierto ya bastante hundida, del cristianismo. Tampoco he podido sujetar, como los sionistas, el último extremo del huidizo manto de la plegaria hebrea. Yo soy principio o fin”.¹⁸⁵ Y en la misma posición nos coloca a sus lectores, en el inicio o al final de algo que apenas se vislumbra, tal como la ley en *El proceso* o la presencia de Klamm en *El castillo*.

¹⁸⁵ Traducción propia: “Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetmantels noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Ende oder Anfang” (Kafka, Franz. 2015. *Sämtliche Werke*. Delphi. Libro electrónico; posición 2621).

Ante estas dificultades, al director del cine no sólo le corresponde el papel de interpretar estas obras, sino también el de representarlas con significados accesibles visualmente, por más que en los relatos fuente estos sentidos sean huidizos. En el caso de la transposición de *El castillo* realizada por el director austríaco Michael Haneke -un encargo de la televisión austríaca, en colaboración con otras cadenas europeas del mismo medio, con el objetivo de difundir la novela-, se puede hablar, en principio, de una búsqueda de fidelidad al texto, pues la película sigue en todo momento el orden del relato de Kafka, al punto que se podría decir que “Haneke no impone lectura alguna, sino que transcribe (en la medida que esto sea posible) la obra de Kafka y la traduce en imágenes” (La Rubia 2013); sin embargo, aunque la película no muestra la libertad de adaptación fílmica que realiza Orson Welles, por otra parte, por las necesidades propias del medio, hay una condensación y una elección de lo que se considera esencial en la novela que se toma como referente.

Lo importante en *El castillo* de Haneke no se da en el cambio del nombre de los personajes o en la cronología de la historia, sino, principalmente, en la elección de un espacio que pueda expresar las vicisitudes del personaje principal. El invierno perpetuo de su película tiene su equivalente en los espacios laberínticos de las construcciones arquitectónicas elegidas por *El proceso* de Welles. Si para este último director la experiencia de la impenetrabilidad del tribunal se representa mediante el uso de locaciones interiores con edificios de acero, cuartos de madera o habitaciones claustrofóbicas, para Haneke -aunque no abandona por completo la oscuridad de algunos espacios cerrados-, una vivencia similar se expresa con el uso de locaciones exteriores, donde vemos a un pequeño K. andar con mucha dificultad a través de la nieve, mientras que repetidamente es ofuscado por la blanca tormenta.

Desde esta misma consideración, al zigzagueo de Josef K. en *El proceso* de Welles se le opone inversamente la línea recta que cruza K., en varias ocasiones, frente al horizonte,

donde se aprecia un denso bosque, y que expresa la misma inaccesibilidad del mundo que hay en *El proceso*, aunque en este caso el problema sea el encuentro con los señores del castillo. En concordancia con el texto de Kafka, el filme de Haneke explora el tema de la imposibilidad de acceder a los terrenos de este lugar, así como el fracaso de las relaciones laborales, amorosas, o de cualquier otra índole. En un ritmo lento, la película ofrece un pronunciado contraste visual entre los apagados colores del interior de las casas del pueblo y las escenas al aire libre, por lo cual las tomas generales (*long shots*) de la película son también para el protagonista una topografía imposible de medir o de trascender.

El escenario campirano y su atmósfera también son parte del juego irónico que se traslada a la forma fílmica. Pero el invierno, similar al mundo diegético de la novela, se fragmenta de modo abrupto a lo largo de la cinta, con la inclusión de tomas o fundidos completamente negros. Este arreglo del mundo en desintegración atraviesa asimismo la película de lado a lado y se asume como un elemento que indica ironía dramática. En la disgregación del espacio el filme, por ejemplo, inicia con la imagen de un dibujo (o cuadro) en blanco y negro que parece quebrado. A este primer encuadre se le sobrepone el título de la película en letras blancas con la leyenda “Nach dem Prosafragment von Franz Kafka” (“Según el fragmento en prosa de Franz Kafka”) -véase la figura 13 en la siguiente página-. De esta manera, hay una refracción entre la imagen y las palabras escritas para indicar que se va, en paralelo, de la letra a la imagen -de la novela de Kafka a la versión fílmica-, o viceversa, según algo constitutivo de este mundo diegético.



Figura 13

En este cuadro se muestra un lugar repleto de casas en la falda de un monte, con un cerro en lontananza, alto, símbolo de las dificultades de la ascensión al castillo. La imagen permite pensar, por un momento, en algún cuadro sobre Toledo de El Greco;¹⁸⁶ pero será, principalmente, la primera constancia de que asistimos a un mundo fragmentado; y la misma figura posibilita, en relación con la integridad del filme, interpretar que hay una representación visual de la idea del “cuadro dentro del cuadro” o de la puesta en abismo.

La imagen parece cortada, porque una sección está oculta por un pedazo de periódico roto y amarillento en el cual se aprecian, de forma vaga, algunas tablas impresas -quizá estadísticas numéricas que apelan a la racionalidad desfigurada- en forma vertical, lo cual contrasta -o se opone, como el cerro central del fondo- con la horizontalidad de la imagen

¹⁸⁶ Recuérdese que, a su modo, Orson Welles insertaba en su adaptación de *El proceso* el cuadro *Los girasoles* de Vincent van Gogh; y estas son maneras mediante las cuales las películas hacen una indicación, no sólo a la tradición fílmica, ya que podríamos remitirnos en lo inmediato a la película de Welles; sino también a la tradición pictórica occidental.

del pueblo. El dibujo está colgado en el anverso de la puerta de una posada y ambos, el cuadro y la puerta, son el acceso de K. -personificado por Ulrich Mühe, actor recurrente en las películas de Haneke-,¹⁸⁷ a esta transposición del universo de la novela *El castillo*.

En la novela existe igualmente un cuadro dentro de la posada, pero no se corresponde con el expuesto aquí, sino que es “un retrato oscuro en un marco oscuro”, el busto del alcaide (“der Kastellan”)¹⁸⁸ del lugar, un hombre de “unos cincuenta años. Tenía la cabeza tan inclinada sobre el pecho que apenas se le veían los ojos” (20).¹⁸⁹ La principal diferencia con la imagen del filme es el contenido de sus elementos porque este último sugiere que es suficiente con la presentación del actor que personifica al alcaide más adelante. Pero a un examen pormenorizado de la relación entre el cuadro aludido y el conjunto del filme se dedica este capítulo, junto con el análisis de otros aspectos de la película, donde se destaca la ironía dramática y sus correspondencias con otras representaciones de ironía como una constelación de elementos significativos que estarían presentes en el tema y la forma del filme.

5.1. La imagen dentro de la imagen

El cuadro en la puerta, íncipit de la película, es premonitorio del curso de los acontecimientos a la luz de la totalidad del filme, pero la lectura de Haneke no se conforma con mostrar la fragmentariedad de este mundo y sus vacíos de información, sino que además propone

¹⁸⁷ En el mismo año de la producción de *El castillo* el alemán Ulrich Mühe (1953-2007) trabaja con Michael Haneke en la versión austríaca de *Funny Games*, al igual que cinco años antes participó encarnando al padre de Benny en *Benny's Video*; pero no es el único que participa en esa otra cinta de Haneke; uno de los ayudantes de K. es en la segunda película un psicópata de nombre Peter; y Susanne Lothar, aquí Frieda, fue esposa de Mühe en la vida real y su pareja ficticia y vilipendiada en *Funny Games*. Ulrich Mühe es sobre todo conocido por su papel protagónico en la internacionalmente laureada *Das Leben der Anderen -La vida de los otros-* (2006).

¹⁸⁸ Durante la Edad Media el “castellano” o “alcaide”, designado por el señor feudal, era el encargado de la defensa y el gobierno de los territorios de una comarca con su respectivo castillo.

¹⁸⁹ “Ein dunkles Porträt in einem dunklen Rahmen [...] das Brustbild eines etwa fünfzigjährigen Mannes. Den Kopf hielt er so tief auf die Brust gesenkt, daß man kaum etwas von den Augen sah” (Kafka 1982: 15).

considerar esta imagen como la visión de un cosmos delimitado por unos bordes inconsistentes; el mismo cuadro se presenta con posterioridad como un elemento que corta la película en dos partes. Es decir, esta obra pictórica que aparecía con un pedazo de periódico roto en la primera toma del filme, se nos vuelve a mostrar con una hoja de periódico renovada que ahora lo cubre por completo (46:17), pero el viento que pega en la puerta donde cuelga el cuadro sopla y la hoja se levanta a la llegada de K. La idea detrás es que el acceso al conocimiento que tiene el intérprete de la obra, algo propio de la ironía dramática, sólo se da de una manera fugaz.

Al decir que la repetición de la toma divide la película en dos fases, se quiere indicar que el cuadro también funciona al estilo de un punto y aparte; K. ya no llega solo a la posada, como en el inicio, ahora lo acompañan sus dos ayudantes, tan pálidos como él por la nieve. Lo importante es que en esa fugacidad de la mirada no se ve sólo un pedazo del cuadro, sino que se le ve completo; aunque cuando se cierra la puerta se oculta de nuevo, pero sabemos que permanece ahí todo el tiempo. Este elemento de la cinta tiene una función equivalente al del relato “Ante la ley” en la película *El proceso* de Orson Welles. Viene a ser lo que contiene la posibilidad de lo laberíntico, una puesta en escena que llama la atención sobre la construcción del espacio en los filmes.

No hay referencia explícita al motivo del laberinto en la obra kafkiana (Cid 2007: 66); sin embargo, las novelas que aquí se abordan constatan que el tema es ineludible en la configuración de estas. El laberinto, cuyos primeros trazos genéticos ya están presentes en *El desaparecido* -y sus efectos los padece desde el primer momento Karl Rossmann en el barco que lo desembarca en Nueva York-, aparece en *El proceso* muchas veces representado por espacios que dentro de los edificios del tribunal, o en otros lugares, no dan al aire libre, sino a otros espacios cerrados, por lo cual parece que no existen salidas. En la topografía de

El castillo, no sólo el pueblo entero parece haber sido trazado para impedir el acceso a esta edificación -la carretera principal sólo se acerca y se aleja a la vez de la misma-, sino que las entradas a la fortificación varían dependiendo de muchas circunstancias, tal como la imagen de la ley o de Klamm: “una característica esencial del laberinto kafkiano la constituyen los diferentes niveles de significación, que abarcan desde lo sociológico hasta lo metafísico y aun lo teológico” (Cid 2007: 66).

El motivo del laberinto en *El castillo* de Haneke se constata en una toma donde se ve un pasillo, cuyas vigas y focos delatan, al igual que una puesta en abismo, que las varias secciones de ese corredor amenazan a la mirada con lo interminable, aunque al final se aprecie una puerta (1:42:43) -véase la figura 14 en la siguiente página-. De este modo, tanto el filme de Orson Welles como el de Michael Haneke comparten la idea del conocimiento como algo que constantemente se pone en entredicho, pero, al mismo tiempo, plantean que el mismo es posible, mas, de manera similar a las novelas, sólo mediante la percepción fugaz de la mirada que se sumerge en ese mundo, siendo consciente del vértigo intelectual que amenaza al intérprete de Kafka y de la situación errante -similar a la del protagonista- que le espera al querer traspasar los límites de la ley o el castillo.

Otra *mise en abyme* se da en la entrevista con el secretario Bürgel, tanto en la novela como en el filme. En este pasaje, K. se ha trasladado a la posada de los señores para entrevistarse con Erlanger, uno de los secretarios de Klamm, pero este no puede recibirlo en ese momento, porque está durmiendo; así que K. espera y en el intervalo lo vence el cansancio; por lo mismo, abre una puerta y se encuentra con Bürgel, otro secretario del castillo, al cual despierta, y este, después de relatar, especularmente, la situación que están viviendo -es decir, el secretario Bürgel cuenta la historia de un hombre que despierta a un secretario del castillo-

le permite dormir a K. en su propia cama (1:47:54). La ironía como puesta en abismo es importante para Haneke y respecto al laberinto kafkiano Molina (2004) precisa:

Kafka descubre pliegues en el espacio-tiempo, nudos, huecos en lo real, disolviendo de una vez y para siempre la ilusión mimética del realismo. El gesto kafkiano [...] enrarece las descripciones, empantana la narración e introduce elementos de distanciamiento como el absurdo en un gesto semejante al de la música aleatoria o el collage en la pintura. El espacio es para Kafka una entidad sólida a la que hay que buscarle pequeñas puertas [...] Se trata de un espacio sólido que, como en los grabados de Escher, puede abrirse hacia cualquier dirección y dimensión. (29-30).



Figura 14

El laberinto en la película de Haneke es la imagen de dos espejos encontrados. Aunque los sucesos ocurran en un espacio rural, a su modo traslada lo que parece ser propio de la urbe a una topografía invernal; a su vez, su laberinto es la austeridad de una pintura en blanco y negro en la puerta de una posada, que refleja el mundo donde se inserta la historia, pero es más que nada un símbolo de la borrasca que impide ver y caminar al personaje, tal como

llega a ocurrir en el texto literario: “Caminaban, pero K. no sabía hacia dónde, no podía reconocer nada” (42).¹⁹⁰

Como sostiene Molina, en las novelas hay grietas que se abren, pequeños espacios de constante indeterminación,¹⁹¹ incluso entre la vida consciente y la inconsciente; pero *entre* ambas hay una tercera vía que ejemplifica Mizzi -la esposa del alcaide- cuando distraída, perdida en sueños (“traumverloren”), construye un barquito de papel con la carta de Klammm: “Mizzi [...] perdida en sueños, jugando con la carta de Klammm, con la que había hecho un barquito; K. se la quitó sobresaltado” (Kafka 2004: 90).¹⁹² De las tantas fronteras y significados que proponen las novelas, la que se da entre el sueño y la realidad también es porosa. Mientras Josef K. piensa que su arresto ha sido consecuencia de haber dormido mal, K. se queda dormido cuando finalmente un secretario lo va a recibir. En las márgenes, sólo en los bordes de los espacios y de las cosas se abren fisuras repentinas, pero que después del resplandor se convierten en otros tantos pasillos infinitos y sin salida. Eso, del mismo modo, ocurre con el aspecto invernal de la película y su antítesis visual, las tomas o cortinas en negro.

5.2. Las cortinas negras como abismos del significado

Junto a la aparición de K. en el largometraje se escucha la voz en *off* de un narrador: “Ya era de noche cuando K. llegó” (“Es war spät Abend als K. ankam”), lo cual se corresponde con la primera línea de la novela; pero se suprime la segunda oración del texto escrito: “El pueblo

¹⁹⁰ “Sie gingen, aber K. wußte nicht wohin, nichts konnte er erkennen”.

¹⁹¹ En el cuento “La construcción de la Muralla China”, otro de esos relatos de Kafka que habla sobre la experiencia de los límites o las fronteras, el narrador nos cuenta que hay en la muralla “huecos que jamás se han cerrado; según algunos equivalen a una longitud superior a la muralla construida” (Kafka 2007: 392).

¹⁹² “Mizzi, die traumverloren mit Klamms Brief spielte, aus dem sie ein Schiffchen geformt hatte, erschrocken nahm es ihr K.” (Kafka 1982: 119).

estaba sumido en la nieve” (Kafka 2004: 15).¹⁹³ Porque esto es lo que destacará la visualidad del filme, donde abundan las imágenes de blancos paisajes invernales -en ocasiones azules-, en los cuales K. circula con la nieve cubriéndole los pies, una y otra vez, de derecha a izquierda, como si asistiéramos repetidamente al mismo trozo de película -lo que cambia es la iluminación, del día claro bajo el sol pasa a la noche borrascosa-, hasta que una noche el personaje se desplaza de izquierda a derecha, pero sólo es para correr en vano detrás del carruaje de Klamm (59:40). Esta última ironía es visual y expresa que transgredir el sentido, de derecha a izquierda, que se le ha dado por decreto a K., no le va a servir de nada, sino al contrario, puede traer consecuencias funestas, pues a la mañana siguiente lo expulsan de la escuela donde tenía trabajo y alojamiento.

Si la presencia del invierno contribuye a la ilusión del laberinto, su contraparte, las cortinillas -o fundidos en negro- entre las escenas, indican no sólo una cuestión de edición, sino también una interpretación de la novela; estos cortes abruptos son significativos en su relación con el conocimiento al que puede aspirar tanto el personaje como el espectador de esta historia. Los cuadros negros, que duran entre toma y toma varios segundos, pueden entenderse como marcadores de ironía dramática, ya que la instancia a la que podemos atribuir la narración y la mostración de la película (el meganarrador) está indicando con ello su propia ignorancia con respecto a algunos segmentos de la historia. A la vez, estas imágenes tendrán su correlato en la interrupción, igualmente súbita, de los diálogos o de la música en el filme; pero acerquémonos a la primera secuencia de la película para analizar el tema de los espacios en negro con más detalle.

¹⁹³ “Das Dorf lag in tiefem Schnee” (Kafka 1982: 7).

Posterior a la entrada de K. en la posada se aprecia, desde la mirada del personaje (cámara subjetiva), el conjunto de abrigos y sombreros negros colgados en los percheros del lugar; y desde los mismos ojos del protagonista se nos mostrará después el conjunto de los aldeanos poseedores de esos aditamentos, sentados alrededor de una mesa. Enseguida, la cámara deja a un lado la perspectiva del personaje principal, para que lo veamos en un plano general pedir alojamiento y después dormir, antes de que ocurra el primer corte en negro del filme. Esto pasa a los dos minutos de iniciada la cinta; pero este recurso con el que se suelen interrumpir las secuencias o las escenas de una película, para dar paso, con regularidad, a otra escena, según la tradición fílmica, son en la versión de Haneke de *El castillo*, abismos significativos que pertenecen estrechamente a la diégesis de la misma historia que se nos cuenta.

En el primer segmento son la ilustración del sueño profundo de K. dentro de la posada; cuyo descanso es interrumpido por uno de los empleados del castillo, Schwarzer (al igual que en la novela), a quien vemos desde la cámara subjetiva, un *close-up* en contrapicado, como si la cortinilla negra fuera un parpadeo. Las cortinas negras a lo largo del filme no tienen un único significado, pero es notable que incluso cuando son elipsis del relato, son “como lagunas temporales y espaciales e interrumpen las acciones entorpeciendo la posibilidad de conectar las escenas” (Girotti 2010: 225). De otra manera, son también vacíos en los que K., sin poder evitarlo, caerá en algún momento.

El uso deliberado y recurrente de este fundido en negro es fundamental en la primera etapa de Michael Haneke, películas como *Benny's Video* o *71 fragmentos...* atestiguan esta práctica. En cada película tiene un significado específico:

Durch Schwarzbilder markierte Zäsuren, Leerstellen im chronologischen Erzählen, Plansequenzen mit wenigen Schnitten, das Miteinbeziehen verschiedener Medienträger wie Fernsehapparate, Radios oder Briefe, vom Bild abweichende Ton- und Erzählerspuren, die Aussparung oder Verlagerung von zuvor eindeutig durch die Narration vorbereiteter und im Erzählkontext erwartbarer Geschehnisse oder die

zumeist statischen, auch in ihren temporalen Bewegungen geradezu entdynamisierten Bildkadrierungen; dies alles gehört zum festen formalen Repertoire des wohl bekanntesten österreichischen Regisseurs der Gegenwart. (Schlicker 2013: 6)¹⁹⁴

Los cuadros negros como elipsis tendrán sólo parcialmente una equivalencia con las divisiones entre capítulos de la novela, ya que esos cortes elegidos por la película dan lugar a otras interpretaciones. Así acontece con otro de los primeros cortes en negro de la cinta. Con más exactitud, en la segunda secuencia del filme, donde se muestra a K. en su soledad y su penoso caminar a través de la nieve. Sobreviene el corte en negro (06:35) y después se muestra la misma imagen de K., con un breve desplazamiento del personaje, pues ha dejado sólo un pequeño tramo detrás de sí, las casas del pueblo, pero no se puede ver más que eso, no hay un objetivo visible o lugar alguno que alcanzar, a pesar de sus esfuerzos físicos sobre el terreno. El corte es ironía visual debido a que es una incisión en apariencia superflua, ya que no se muestra un cambio significativo entre ambas escenas y, no obstante, permite insistir incluso en la ceguera del personaje, al ver que también se hunde en esos huecos del mismo modo que en la nieve.

Pero no sólo existe este aspecto en la escena comentada, la ironía, asimismo, es audiovisual, ya que justo en esta secuencia, después de la cortinilla, la pesada caminata de K. se acompaña con la voz del narrador en *off*: “La calle no llegaba hasta el castillo, se acercaba bastante, después giraba, como intencionadamente y, sin alejarse del castillo, ya no le acercaba más” (7:00).¹⁹⁵ El quiebre del camino no se nos muestra, sólo vemos a K. en su caminar horizontal

¹⁹⁴ “Mediante imágenes en negro marca cesuras, vacíos en la narración cronológica, planos secuencia con unos pocos cortes, la inclusión de varios soportes como televisores, radios o cartas, desviación del sonido de la imagen y las huellas del narrador, el receso o el desplazamiento de eventos claramente preparados por la narración y esperados en el contexto narrativo o la composición de la imagen mayoritariamente estática, incluso en sus movimientos temporales; todo esto pertenece al repertorio formal fijo del director austríaco más conocido de la actualidad” (traducción propia).

¹⁹⁵ “Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher” (Kafka 1982: 21).

hasta que un nuevo corte en negro da paso a la siguiente escena. Así, lo que puede interpretarse en la novela como una descripción irónica pasa a transformarse en el filme en una ironía de otra índole, donde el narrador cinematográfico no puede ocultarse con la misma eficacia que el narrador literario.

La cámara no se limita a mostrar, o a esa mezcla que es narrar y mostrar en la narración cinematográfica, sino que abre otro camino u otro código semiótico al agregar el sonido a sus significados. Ya se mencionó al narrador, pero en las escenas aquí comentadas, a la pesada soledad de K. en la nieve y a esa voz extradiegética que escuchamos, se le añade el graznido de cornejas o cuervos en paralelo al deambular del personaje. En la novela se menciona: “A su alrededor volaban bandadas de cornejas”,¹⁹⁶ en la película esta frase se convierte en presencia aural que manifiesta las imposibilidades cognoscitivas de K., pues los cuervos ya son mal augurio en sí mismos, según la tradición literaria occidental, y son una premonición de que el camino no promete nada satisfactorio para el personaje.

Aunque tal sonido es intradiegético, es también un guiño que se hace al espectador para que recuerde o descubra los obstáculos de todo tipo con los cuales se enfrenta K. en *El castillo*. De esta forma, el meganarrador no sólo añade la imposibilidad de la travesía con cortes en negro o con el narrador en *off*, sino que enfatiza ese destino y se burla del protagonista al incluir en la banda sonora del filme los aturdidores graznidos. En este pasaje se traslapan distintas formas de ironía: verbal, audiovisual y dramática. El mismo recurso irónico-acústico ocurre cuando Frieda, apasionada, enaltece el momento en el que conoció a K., y sugiere que Klamm quizá haya intercedido en ese encuentro; pues entonces se escuchan los fuertes vientos de la borrasca invernal (31:00), como anunciadores de malos presagios,

¹⁹⁶ “Schwärme von Krähen umkreisten ihn” (17).

según lo indica la tradición fílmica, sobre todo las películas de terror. En resumen, la relación de la imagen con el sonido para crear ironía está estrechamente vinculada a la ironía que se transmite mediante el tono de la cinta o por la tradición fílmica.

Poco antes de concluir el filme, se vuelve a escuchar la dura tormenta invernal con la aparición de Gerstäcker, con un sonido quizá más intenso que nunca. Cuando en esa escena escuchamos que K. emite la frase “No se avecina una tormenta” (2:01:58), que incluso hace reír a los personajes, enseguida vemos que K. está a punto de caer por un mal paso, lo cual es una nueva constatación de su posición sesgada en el relato. Para este momento, incluso el narrador en *off* parece desesperado y comienza a adelantar con las palabras una imagen, la del encuentro de K. con la madre de Gerstäcker, mientras vemos a los dos personajes aún caminando penosamente sobre la nieve. Este narrador irónico entra en contradicción con lo visual, nos está contando cosas que no vemos en ese momento. K. y Gerstäcker se disuelven como sombras en la tormenta cuando este adelanta otro suceso. En la conclusión del filme una cortina negra interrumpe esa voz en *off* que deja inconclusa la misma frase con la que acaba la novela, pero esta vez la cortina contiene las palabras escritas: “An dieser Stelle endet Franz Kafkas Fragment” -“Aquí concluye el fragmento de Franz Kafka” o “En este punto se interrumpe el manuscrito” (de este modo se traduce en una versión al español de esta película).

5.3. El narrador irónico

El narrador en *off* estará acompañándonos durante todo el recorrido de K. y hasta el final de la película, donde lo escucharemos expresar la última línea conocida de la novela de Kafka: “aber was sie sagte” (“Pero lo que ella dijo”), la cual es frase sin punto final. Por lo tanto, el

relator en *off*, a semejanza de su par en la novela, dejará inconclusa su última oración. A este aspecto, entre otras cosas, se apunta cuando se habla de la “fidelidad” de esta adaptación, el filme hace uso de este recurso de la voz en *off* para introducir un narrador equivalente al del relato escrito que permite también calificarlo como narrador irónico, debido a sus acercamientos, desviaciones y distanciamiento de la acción o del personaje, así lo asienta Horstkotte:

Although the narration in *The Castle* presupposes a fixed internal focalization, this does not mean that the positions of narrator and focalizer are always congruent with each other. On the contrary, the protagonist-focalizer’s perception and interpretation of events is frequently at odds with the same events’ presentation in the narrative; indeed, the ironic distance between narrator and focalizer is a driving motor of the narrative. [...] Although the narrative situation is based on a combination of the narratorial and focalizing positions, an ironic distance is thus created between the two. Bearing in mind the different ontological status of the heterodiegetic narrator, however, it would appear that the ultimate irony is the narrator’s, at the expense of the focalizer’s credibility. (174-178)

La voz en *off* de la película *El castillo* asume la misma ignorancia del personaje y del narrador literario, pero la principal diferencia es que al quedar subordinado al meganarrador cinematográfico, uno entiende que su ignorancia pertenece a la perspectiva de la trama fílmica: “Er verbleibt als distanzierte Sprecherposition, die ebenfalls durch ihre ‘betont’ sachliche Vortragsart den Anschein einer objektiven Beobachterinstanz vermittelt. (Schlicker 2013: 14)”.¹⁹⁷ Su posición respecto al filme puede poner en entredicho lo que vemos y lo que escuchamos, así como puede ocultar o revelar información importante para la historia. El desfase entre el narrador en *off* y lo mostrado en la pantalla puede dar lugar a la creación de un narrador cinematográfico conflictivo e irónico.

¹⁹⁷ “Él permanece como un orador distante, que también transmite la apariencia de un observador objetivo por su ‘acentuada’ mediatización objetiva” (traducción propia).

Así ocurre, por ejemplo, con la siguiente cita textual de la novela recogida por la película: “Los danzantes se acercaron y tomaron de la cintura a Olga” (20:25). Estamos ante una frase que escuchamos, pero que en absoluto vemos representada en la imagen. Sólo varios segundos después el narrador en *off* y las acciones volverán a sincronizarse cuando esa voz exprese que Frieda tomó de la mano a K. para llevarlo a ver a Klamm. El desfase y el juego de sentido invitan a considerar al narrador parte del juego irónico, ya que esto indica la confiabilidad o la falta de confianza en esa voz en *off* del relato fílmico; esto pone en juego diversas funciones que sugieren una problemática permanente, tanto de las acciones como de la situación incierta del protagonista.

Son remarcables, de igual modo, los momentos en los que el narrador en *off* y el protagonista llegan a sincronizarse vocalmente; es decir, una frase, como lo es la invitación que hace K. a las hermanas de Barnabas, Olga y Amalia, para visitarlo en su casa, que comenzó separada en el audio -es decir, en dos canales, donde uno pertenece a la voz en *off* y otro al personaje-, llega a sincronizarse en una palabra al final de una oración; esto ocurre cuando ambas instancias expresan el verbo “visitar” (“besuchen”); dicho de otra manera, la voz del narrador y la de K. se escuchan al unísono al final de una sentencia que habían comenzado por separado (1:21:40).

Lo mismo ocurre posteriormente con Frieda, cuando K. pide que le consiga de comer (1:35:11). Es notable, a su vez, que esto sólo ocurra con las mujeres, con las mismas, tanto narrador como personaje llegan a entrever una salida, o eso es posible interpretar por estas sincronías. En otras ocasiones, el narrador no hace más que reforzar lo obvio, cuando, sin necesidad, nos dice que tocaron la puerta (1:25:30), cuando el espectador ha escuchado con claridad el sonido de la madera y ha visto a Olga dirigirse hacia allí. Con lo anterior, sin embargo, también se puede interpretar que el meganarrador -en alianza con el narrador en

off- quiere darle énfasis a ese momento de la historia de una manera irónica; es decir, se destaca un elemento intrascendente para indicar, al igual que ocurre en la novela, que se teme que aún lo más nimio pueda estar cargado de un significado trascendental. En el siguiente segmento se quiere aún subrayar el uso del sonido, aunque ya no corresponda a la voz, sino a otras instancias que se relacionan con la ironía en el filme.

5.3.1. Ironía audiovisual y dramática

Antes de la gran confusión en la Posada de los señores, la cual consiste en que K. despierta a todos los habitantes del lugar, escuchamos en el filme incesantemente timbres eléctricos en una larga secuencia (1:30:10-1:38:03); y esos sonidos sólo se suspenderán con el suspiro quejumbroso de K. al saber que se ha terminado su relación con Frieda. La mención del sonido en la novela puede ser reveladora de la ironía porque también contribuye a la burla. Por ejemplo, el alcaide llega a decir sobre la comunicación telefónica con el castillo lo siguiente:

No existe una comunicación telefónica determinada con el castillo y no hay una centralita que pueda transmitir nuestras comunicaciones; cuando se llama desde aquí a alguien del castillo, allí suenan todos los aparatos de los departamentos subalternos, o más bien sonarían en todos ellos si no fuera porque, como sé con seguridad, en casi todos se ha desconectado el sonido. De vez en cuando, sin embargo, algún funcionario agotado siente la necesidad de distraerse un poco -sobre todo a últimas horas de la tarde o durante la noche- y conecta el sonido, y entonces recibimos una respuesta, pero en cualquier caso esa respuesta no es más que una broma. (Kafka 2004: 88)¹⁹⁸

¹⁹⁸ “Es gibt keine bestimmte telephonische Verbindung mit dem Schloß, keine Zentral- stelle, welche unsere Anrufe weiterleitet; wenn man von hier aus jemanden im Schloß anruft, läutet es dort bei allen Apparaten der untersten Abteilungen oder vielmehr es würde bei allen läuten, wenn nicht, wie ich bestimmt weiß, bei fast allen dieses Läutwerk abgestellt wäre. Hie und da aber hat ein übermüdeter Beamter das Bedürfnis sich ein wenig zu zerstreuen –besonders am Abend oder bei Nacht – und schaltet das Läutwerk ein, dann bekommen wir Antwort, allerdings eine Antwort, die nichts ist als Scherz” (1982: 116).

De aquí se comprende que en la película de Haneke haya un constante juego con los sonidos, ya que estos expresan a su manera las dificultades con las que se enfrentan los moradores de este mundo diegético. Y que los funcionarios se diviertan conectando o desconectando los aparatos, también remite al chiste fónico que relaciona al secretario Sordini con el secretario Sortini.

En el primer capítulo de este trabajo, al abordar la novela *El castillo*, se comentó acerca de la confusión que provocan la semejanza en los nombres de estos dos funcionarios. Es importante señalar que hay algo irónico en que sea Sordini un empleado del castillo, cuya oficina describe el alcaide de la siguiente manera:

Me han descrito su habitación diciendo que todas las paredes están cubiertas de columnas de grandes fajos de documentos amontonados, que son solo los expedientes en que Sordini está trabajando y, como continuamente sacan y meten fajos de documentos y todo con mucha prisa, las columnas se derrumban continuamente y el estrépito que de este modo se sucede con pequeños intervalos se ha hecho característico en la oficina de Sordini (Kafka 2004: 81).¹⁹⁹

La ironía está en el estrépito de las columnas de expedientes cayendo en la habitación de alguien que es sordo en su etimología, lo cual se extiende a su caracterización como personaje, además de la hipérbole cómica y burocrática del espacio que le rodea. Pero en el texto literario sólo es una mención lo que en el cinematográfico es recurrente: el uso del sonido para indicar un significado que se suma al transmitido por la imagen.

En la visita que realiza K. al alcaide, se puede escuchar fuera de cuadro la risa de los ayudantes, justo después de que el personaje explica a K. la confusión entre las oficinas sobre

¹⁹⁹ “Sein Zimmer ist mir so geschildert worden, daß alle Wände mit Säulen von großen aufeinander gestapelten Aktenbündeln verdeckt sind, es sind dies nur die Akten die Sordini gerade in Arbeit hat, und da immerfort den Bündeln Akten entnommen und eingefügt werden, und alles in großer Eile geschieht, stürzen diese Säulen immerfort zusammen und gerade dieses fortwährend kurz aufeinander folgende Krachen ist für Sordinis Arbeitszimmer bezeichnend geworden” (106).

la solicitud de un topógrafo en el pueblo (38:22); junto a las risas se oye el sonido del papel que corresponde a los expedientes; de lo cual se deduce, que los ayudantes están jugando con los archivos cuando K. está en una plática muy seria con el alcalde, tratando de aclarar su situación como agrimensor; de este modo, la utilización del sonido es similar a la que se mencionó antes, al señalar el ruido de los cuervos alrededor de K.

El efecto de estos ruidos es análogo al que tiene la música dentro de la posada donde se hospeda el protagonista; la radio se prende y apaga en consonancia con algunas acciones relacionadas con K. Por ejemplo, en la escena con la que inicia el filme, mientras escuchamos al narrador en *off* pronunciar la primera frase de la película, se puede ver a K. sudoroso y fatigado abrir la puerta de la posada y, simultáneamente a esta entrada, se escucha música instrumental de la zona de los Alpes, la cual, en un primer momento, parece extradiegética; pero en lo inmediato, después de la irrupción de K. en el recinto, vemos al posadero apagar la radio en *close-up* y, entonces, se nos revela la música como intradiegética; este aparato era la fuente de la misma. En una escena posterior, de nuevo, se interrumpe la música de forma brusca, cuando los ayudantes exclaman que no tienen los instrumentos de trabajo por los que pregunta K. (09:40), utensilios que no deberían de traer consigo, pues K. acaba de conocer a los ayudantes; pero la contradicción siempre es fundamental en la ignorancia del camino que ha de tomar el personaje y en su trato con las demás figuras del filme.

En un sentido totalmente contrario al efecto anterior, aparecen un violín y un acordeón en el encuadre de una escena (45:50), los cuales son un añadido del filme para anunciar el regreso de K. a la posada, después de su breve estancia en la escuela. Esta música es interrumpida por la llegada de K.; pero no se trata en esta ocasión de la interrupción de la melodía para escuchar al personaje, como en otras ocasiones, sino que ahora este invade el espacio de la música más viva para anunciar con su llegada una segunda parte de la película

-cuya división no existe en la novela, pero antecede a la segunda ocasión en la que se nos muestra el cuadro con el que inicia el filme-, donde estará ausente la música. Este cambio vuelve más aciago el camino de K. y más lento el ritmo de la cinta. Por lo demás, es uno de los casos más claros donde la adaptación de Haneke se desprende con mayor libertad del relato fuente.

Esta alternancia de sonido e imágenes podría sugerir incluso, si se vuelve a pensar en el recurso de las cortinas negras, que esos cortes son, del mismo modo, una representación o una interpretación del sonido de un nombre, el de Klamm; lo anterior se desprende de la llegada de K. a la posada de los señores, cuando escucha decir al tabernero que esa noche Klamm permanecerá en este lugar; pues se interrumpe la toma después del anuncio y se muestra la cortinilla negra a manera de elipsis, pero también como probable sentido fílmico de este nombre propio que, en una de sus definiciones, significa “paréntesis” o “abismo”, al igual que ese vacío negro que abren las cortinas, o los fundidos en negro, entre escena y escena. La misma relación del personaje Klamm con el cuadro negro ocurre más adelante en la otra posada (33:20) y esto es significativo en varios ámbitos:

die Figur des K. auf der Suche nach dem Schloss oder anderen, für ihn unerreichbaren Figuren wie Klamm, [sind] eine direkte Verbindung zu den von Haneke in anderen Filmen entworfenen Gesellschaftsmodellen. Die Entfremdung eines Individuums innerhalb einer kalten, unzugänglichen oder gar gewaltsamen Gesellschaft, die Außenstehende nicht aufnehmen will und regelrecht verstößt, ist da nur eine Parallele. (Schlicker 2013: 9)²⁰⁰

La condición del mismo K. como extranjero es la principal amenaza que pende sobre él. Su suerte de *pharmakos* en el inacabable tránsito de significados entre espacios que lo aceptan

²⁰⁰ “La figura de K. en busca del castillo u otras figuras inalcanzables como Klamm [son] un enlace directo a los modelos sociales diseñados por Haneke en otras películas. La alienación de un individuo dentro de una sociedad fría, inaccesible o incluso violenta, que no quiere acoger a extraños y literalmente los repudia es aquí sólo un paralelo” (traducción propia).

y lo rechazan por igual, es acaso lo que mejor conecta a esta película con el resto de la filmografía de Haneke, ya que los personajes de este director sufren constantemente la amenaza de sus entornos. Este aspecto relacionado con la extranjería del personaje es lo que estaría también, inevitablemente, en el centro de la transposición, si se entiende esta conforme a un producto enraizado en la época en que se traslada el texto literario al fílmico.

De lo anterior se desglosa que si el filme no nos muestra a Klamm, aunque el relato literario sí lo describa en algún momento, esto permite suponer que la película establece una alianza con la ignorancia que se tiene de este personaje, incluso mayor a la del relato fuente; pues el narrador de la novela parece saber por un momento más que el meganarrador fílmico; sabe, por lo menos, de la apariencia (aunque sea ilusoria) de Klamm.

Finalmente, los vacíos negros del filme son a su vez hiatos o aporías del sonido, por lo que las cortinas negras son representación del abismo visual y aural que se unen al abismo de la interpretación; en este caso, el vacío de la ceguera que no permite al protagonista conocer al personaje Klamm. En resumen, la película expresa en su forma la dicotomía insalvable de la condición ontológica de K. en esa ausencia de color que es el negro. Tanto los sonidos diversos del filme y el color de la cinta en su espacio intradiegético, como en los cortes de la misma (en apariencia extradiegéticos), son elementos que destacan la incongruencia entre lo que se ve y lo que se escucha, dando lugar a consideraciones puntuales sobre las distintas maneras en las que una cinta transmite ironía dramática que, a su vez, se enlaza con la ironía visual o aural.

5.4. El uso de la cámara y la puesta en escena en la ironía dramática

“No conoces el castillo”, dijo el posadero en voz baja. “Evidentemente”, dijo K., “no hay que hacer juicios prematuros. De momento solo sé del castillo que saben elegir al agrimensor adecuado” (Kafka 2004: 20).²⁰¹

Cuando se menciona en las primeras secuencias del filme lo siguiente: “Así pues, el castillo lo había llamado agrimensor”, esto indica, tanto en la cinta como en la novela, un pequeño triunfo para K.; pero este primer reconocimiento siempre quedará abierto a la interpretación, porque nunca sabremos si en realidad K. es un topógrafo o si sólo fue lo primero que se le ocurrió inventar al ver interrumpido su sueño por Schwarzer, ya que, entre otros asuntos, nunca llegan sus ayudantes, que teóricamente arribarían al día siguiente; así también lo asienta Horstkotte: “K. emerges as a highly unreliable focalizer and quite a shady character to boot—we cannot even be sure that he is, indeed, a surveyor at all” (2009: 177).

Si K. miente sobre su profesión en el pueblo, entonces la frase del epígrafe en este apartado corresponde a la ironía verbal al asumirse topógrafo sin serlo, con su frase se estaría burlando tanto de la gente del castillo a la par de sí mismo; de los del castillo por no saber que él no es un topógrafo y porque llegan a reconocerlo de ese modo; de sí mismo, por estar buscando reconocimiento como agrimensor cuando no lo es; pero el sentido vuelve a remitir a la ironía romántica cuando se relaciona con la forma del laberinto, conforme se analizó en el apartado correspondiente, en el caso de la película esto se da mediante aspectos relacionados con la colocación de la cámara, los planos o el color de la cinta.

²⁰¹ “Du kennst das Schloß nicht”, sagte der Wirt leise. “Freilich”, sagte K. “man soll nicht verfrüht urteilen. Vorläufig weiß ich ja vom Schloß nichts weiter, als daß man es dort versteht, sich den richtigen Landvermesser auszusuchen” (Kafka 1994: 15).

El interés de los aldeanos por K., cuando es despertado por Schwarzer, pues “algunos habían dado vuelta a sus sillas para poder ver y oír mejor” (Kafka 2004: 15),²⁰² se nos muestra como torsos y cabezas que se giran, desde la mesa donde se congregan, hacia el recién llegado, lo cual indica que la película está, al igual que *El proceso* de Welles, interesada en la intrusión de la mirada, ya que en esta primera secuencia destaca un plano, donde vemos a los personajes de la comarca a través de una ventana, desde una cámara ubicada en el exterior de la posada, cual si esta última, a semejanza de K., fuera una intrusa en el lugar (00:34).

En una escena posterior, en la calle, K. se encuentra con el profesor del pueblo, el cual va acompañado por los niños que salen de la escuela; durante su plática se ve una vitrina colgada en el exterior de una casa, cuyo interior contiene anuncios en hojas de papel, y un par de ellos están rotos, lo que nos remite a la recurrente necesidad de mostrar la fragmentación de este mundo diegético por todas partes; pero es más significativo que, con las ropas de invierno que visten los personajes, lo único que hace diferentes al maestro y a K. de los niños es su estatura. Esta es la primera vez que se muestra en la película el tema de la duplicación de personajes como algo intrínseco a la novela *El castillo* y que es interpretado al modo de un elemento más de la ambigüedad del *pharmakos*, aunque sea muy poca la diferencia que existe entre K. y los lugareños.

Después de este encuentro con el profesor, el plano general da lugar a la cámara lateral de seguimiento de K., la cual, mientras lo muestra entero y seguro en su andar en el plano, se contrapone con el anuncio del narrador en *off*, quien nos informa del cansancio repentino del personaje. Estos aspectos relacionados con la puesta en escena y que intentan ser cercanos al relato fuente, sugieren que el contraste en este mundo no sólo es agudamente cromático, sino

²⁰² “Einige hatten ihre Sessel herumgedreht um besser zu sehn und zu hören” (Kafka 1982: 8).

que este se da, de igual modo, entre la soledad del personaje principal y los moradores del pueblo. Así ocurre en la escena donde el protagonista, al hablar por teléfono, para preguntar si puede ir al castillo, se ve rodeado de los parroquianos del lugar (escena paralela en la novela y el filme). El plano muestra a siete personas (12:46) que parecen tan apretujadas como si fueran en un elevador cuando sabemos que el espacio de la posada es más amplio; pero, de nuevo, la cámara decide un encuadre que muestra esa opresión permanente o el asedio que es tan común en *El castillo* y en *El proceso*, mientras el narrador en *off* expresa, de manera tautológica -y con ironía colma la burla visual-, que estas personas se apretujaron alrededor de K.

El uso de la cámara también puede permitir analizar la primera carta que recibe K. de Klamm con la mediación de Barnabas; el *close-up* es de alguna manera equivalente al renglón aparte del texto literario, pero la misiva, al ser mostrada en detalle, resalta su importancia en una historia donde, al mismo tiempo, y en contradicción, acaso no signifique nada importante, por más que se juegue con un encuadre clásico para resaltar la información, ya que la carta no permite aclarar nada. Usar un encuadre tradicional, el *close-up*, se puede interpretar tanto como una ironía en el plano de la *mise-en-scène* -al expresar que algo es sustantivo aunque no lo es-, a la vez que en el ámbito de la edición, o incluso se pueden buscar sus efectos en el tono de la película, en relación con la tradición fílmica.

Dicho de otra forma, entre cientos de películas que con el *close-up* dan informes substanciales, de repente se elige ese mismo plano para indicar que aquí no hay nada de valor, lo cual tiene algo de cómico; pero esta interpretación sólo sería posible para el espectador que ha sido lector de la novela y no para uno que se acerca por primera vez a la historia; en este último caso, la carta quizá se interprete, en similitud a una primera lectura de la novela, como uno más de los innumerables absurdos de la obra. Lo anterior vuelve a subrayar la

importancia de la interpretación en la comprensión de la ironía, que sólo será fructífera en el sentido en el que pueda proponer otras interpretaciones de la obra.

Insistiendo en los planos de la película, se puede volver a la secuencia inicial de la misma -que incluye alrededor de cuarenta tomas y cuatro cortes o fundidos en negro, e igual número de escenas para mostrar los distintos espacios alternadamente: posada, espacio exterior, casa del pueblo, posada-, la cual inicia con la presentación del personaje en un plano medio (*medium shot*) y finaliza con la llegada de los ayudantes en un plano similar; además, la conversación entre K. y estos personajes utiliza el recurso del plano/contraplano, con lo cual se marca la cercanía del protagonista con ellos y un primer reconocimiento que habría del extranjero en el pueblo; pero tal secuencia comprende también el primer intento de expulsar al personaje de la posada (vía Schwarzer) y se entrelaza con la expulsión de la casa del pueblo, para regresar a la posada donde pernocta K.

Mediante estos recursos, la cámara va destacando la dicotomía pertenencia-expulsión propia del *pharmakos* (Compton 2006: 28). Esta condición se enfatiza con distintos obstáculos en el camino del personaje, representados con algunos objetos en su primera incursión por el pueblo. Por ejemplo, al entrar a la casa de uno de los pobladores de ese sitio, la cámara elige mostrarnos en plano detalle el resbalón que da K. en el umbral (07: 42), traspie que se narra de una forma distinta en el texto de Kafka: “[K.] aceptó agradecido la tabla que empujaban hacia él y que lo salvó inmediatamente de la nieve; dando unos pasos, se encontró en la habitación [...] K. tropezó con una pila de lavar, y una mano de mujer lo sostuvo” (Kafka 2004: 25);²⁰³ y aunque en la película se conserve este último tropezón, se le

²⁰³ “Dankbar nahm er es an, daß ihm ein Brett entgegengeschoben wurde, das ihn gleich aus dem Schnee rettete und mit paar Schritten stand er in der Stube. [...] K. taumelte gegen einen Waschtrog, eine Frauenhand hielt ihn zurück” (Kafka 1982: 22).

niega en la misma la mano de la mujer que lo sostiene (07: 57). No se elige esa mano inesperada en *close up* y que ayude al viajero, porque es una forma de llevar al discurso cinematográfico, mediante la condensación simbólica, lo difícil que es para K. estar en el pueblo y cumplir con su tarea.

Pero hasta lo inanimado parece serle hostil al personaje, y este aspecto relacionado con el *slapstick* es un eje temático que atraviesa los textos de Kafka. Algo similar ocurre cuando K. se encuentra con Pepi, pues el encuentro azaroso es posterior al intento fallido de abrir una puerta en la película (51:57); el plano *close-up* muestra la mano de K. y el picaporte que no cede. Y hay otros elementos que indican el cierre de espacios, de caminos o de posibilidades para K., uno de ellos es el cabello de Frieda, siempre suelto, pero que está amarrado, en cambio, cuando le expresa a K. su intención de separarse de él (1:32:06).

En las adaptaciones que aquí se evalúan, a semejanza de las novelas, en un nivel literal pero también metafórico, quien tiene el poder es, asimismo, quien tiene la capacidad de la mirada. El acceso que necesitan los personajes de Kafka en las novelas es visual y, de nuevo, en el doble sentido que equipara tradicionalmente el conocimiento con la luz, por una parte; pero, por otra, Josef K. busca hacer acto de presencia al otro lado de la puerta de la ley, o K. pretende encontrarse frente a frente con Klamm, pero sus deseos no se corresponden con los resultados; en lugar de esto, a Josef K. y a K. se les ofrece la pura oscuridad y las miradas adversas de los demás.

Josef se queja al principio de *El proceso* de la manera en la que lo miran los vecinos, mientras que K. es observado, en la novela y en el filme, en lo que parece ser el acto sexual con Frieda por sus dos ayudantes. Estos actos de voyerismo están presentes en las tres novelas de Kafka. Pero no sólo es la mirada de los demás lo fundamental, sino la *forma* en que se manifiesta en las novelas y cómo asiste el director -y nosotros mismos- a ese encuentro visual

en los filmes. La experiencia kafkiana, tanto para los personajes como para los lectores, es frecuentemente una experiencia corporal y de la mirada, por lo cual, implica también un saber y será Orson Welles quien más destaque este *Leitmotiv*, aunque esto no deje de tener su concreción en la versión de Haneke.

En la versión fílmica de *El castillo*, cuando K. se oculta del posadero detrás de la barra del bar junto a los pies de Frieda -véase la figura 14 en la siguiente página-, se llama la atención sobre el campo limitado de visión de uno de los personajes, en este caso el cuidador de la posada; pero el tema de la visión es reforzado por el hecho de que en un pasaje anterior de la novela (y de la película) K. observó a Klamm por un orificio; y como se ha expresado, la descripción de este personaje se da en la novela, pero se evita un acercamiento al mismo en el filme. Ambos casos, la búsqueda de K. por el posadero -quien se halla oculto con ayuda de Frieda- y el no tener una imagen de Klamm en la cinta, subrayan la ironía dramática, porque son momentos en que se establece un pacto con el espectador: “Me había olvidado por completo del agrimensor”, dijo Frieda, poniendo su piecito sobre el pecho de K. ‘Sin duda hace rato que se ha ido’. ‘Yo, sin embargo, no lo he visto’, dijo el posadero, ‘y he estado casi todo el tiempo en el zaguán’. ‘Pues aquí no está’, dijo Frieda fríamente” (Kafka 2004: 55).²⁰⁴ Toda la escena anterior a su vez está enlazada a una forma de la ironía verbal, cuando Frieda no sólo miente sobre el paradero de K., sino que, además, añade en algún momento: “Quizá se haya escondido aquí abajo”. Se inclinó hacia K., lo besó fugazmente y volvió a incorporarse de un salto, diciendo afligida: ‘No, aquí no está’ (56).²⁰⁵

²⁰⁴ “Den Landvermesser habe ich ganz vergessen”, sagte Frieda und setzte K. ihren kleinen Fuß auf die Brust. ‘Er ist wohl schon längst fortgegangen’. ‘Ich habe ihn aber nicht gesehn’, sagte der Wirt, ‘und war fast die ganze Zeit über im Flur’. ‘Hier ist er aber nicht’, sagte Frieda kühl” (Kafka 1982: 67).

²⁰⁵ “Vielleicht ist er hier unten versteckt” sich zu K. hinabbeugte, ihn flüchtig küßte und wieder aufsprang und betrübt sagte: ‘Nein, er ist nicht hier’ (Kafka 1982: 67-68).

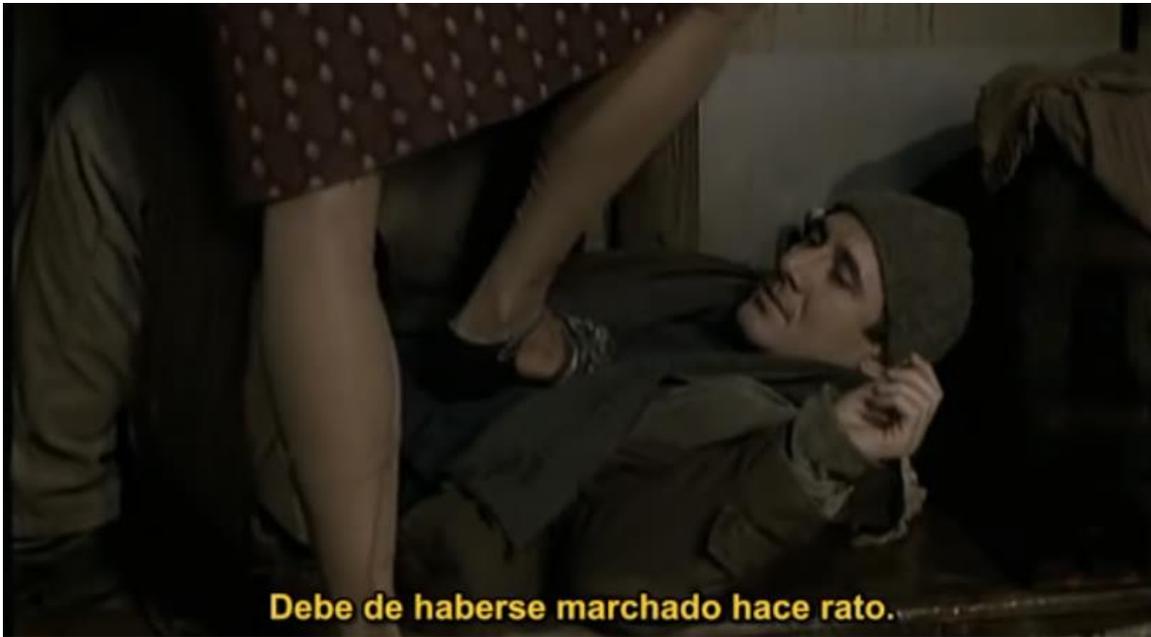


Figura 14

Otro ejemplo notable de ironía cinematográfica mediante la puesta en escena, que también capta la cámara, es la imagen de los ayudantes y Mizzi, la esposa del alcalde, a los cuales vemos confundidos entre montones de archivos desperdigados por todas partes, lo cual remite a las frases de la novela donde se llega a informar que “los papeles cubrían ya la mitad del cuarto” (Kafka 2004: 75).²⁰⁶ La hipérbole literaria y cinematográfica no deja dudas sobre el enrevesado mundo de K. Se proponen esquemas a la mirada para mostrar esa extraña burocracia de las novelas mediante la hipérbole visual, la cual, a su vez, puede ser interpretada como una muestra de ironía cinematográfica. Son diversos los recursos que se utilizan para destacar aspectos que parecen insoslayables de las novelas, y otro que atañe a la puesta en escena es el uso del color.

²⁰⁶ “Die Papiere bedeckten schon das halbe Zimmer “(Kafka 1982: 97).

Entre el negro y el blanco de la película se hallan el marrón y diversos tonos de amarillo, beige y verde, con predominancia; respecto a este último color, el verde, no dejan de llamar la atención el abrigo y la mochila de K. al inicio de la historia, en la posada, ya que su tono evoca el verde militar, lo cual, a su vez, se contrapone al verde más claro con el que está pintado el interior de la posada. Se menciona el tema militar porque este se concretiza en el saludo que le realizan sus dos ayudantes en la última escena de la primera secuencia: “Ahora lo saludaron militarmente. Recordando su época del servicio militar, aquellos tiempos felices, K. se rió” (9:00),²⁰⁷ expresa el narrador en *off*, casi a la par de la seña con la mano y la sonrisa del protagonista en el encuadre. Esta frase, mencionada por ambos narradores, el de la película (09:02) y el de la novela, permite, además, pensar en las circunstancias históricas del relato cinematográfico.

Por el color de la película los personajes son muy cercanos al espacio que habitan, bastaría un poco más para el camuflaje, y eso, aparte de que en ocasiones da una apariencia plana al conjunto, y pesada para la emoción que transmite el film, también faculta considerar el elemento de homogeneidad persistente alrededor de K. -similar a la de *El proceso* de Welles; la uniformidad a la que se resiste el protagonista, al tiempo que se le quiere integrar al conjunto social. Sin que lo anterior signifique que no hay en la película, sobre todo al principio, una paleta más equilibrada en el color de la puesta en escena; tal es el caso de la primera casa que conoce K. en el pueblo o de la casa de Barnabas, donde, compartiendo la opinión de Hernández Lez, “la luz está tratada a la manera de Rembrandt” (2009: 182). Tan significativas son estas visualizaciones de los elementos del filme como lo son la ausencia

²⁰⁷ “Sie salutierten jetzt. In Erinnerung an seine Militärzeit, an diese glücklichen Zeiten, lachte er” (Kafka 1982: 31).

de otros motivos; ya se habló del negro entre escenas y del silencio que lo acompaña, pero también es reveladora la ausencia de una representación del castillo.

5.5. Un castillo que no se muestra

En una novela que ocurre en un universo donde incluso “las casualidades favorecen siempre a los señores” del castillo (Kafka 2004: 47),²⁰⁸ llega a ser cómico que el azar dirija a K. a la posada donde pernoctan los mismos señores y, que le digan, que esa noche no puede dormir ahí, porque justo en esa ocasión se aloja Klamm en el lugar. Esta “casualidad” de la historia, habría que atribuirle a esa entidad narrativa que predispone el mundo diegético antes, o paralelamente, a la aparición de su personaje, junto con un narrador conflictivo en la novela, que pareciera saber tanto (o tan poco) sobre ese mundo, al igual que K.; pero estos son hechos que también interpreta la transposición fílmica.

Una manera en la que la película sustrae información a todos los involucrados en el relato, es la deliberada negación para mostrar el castillo de la obra, aunque en el relato fuente sí haya una descripción del mismo. En el primer capítulo se anota:

No era un viejo castillo feudal ni una fastuosa construcción moderna sino una extensa estructura, compuesta de algunos edificios de dos pisos y de muchos edificios bajos muy juntos; si no hubiera sabido que era un castillo, K. lo habría podido tomar por una pequeña ciudad. Vio solo una torre [...], era una construcción redonda y uniforme, en parte cubierta piadosamente de hiedra, con ventanitas que relucían al sol, lo que tenía algo de demencial -y un remate en forma de azotea, cuyas almenas se recortaban inseguras, irregulares y quebradizas contra el cielo azul, como dibujadas por una mano de niño temerosa y descuidada. Era como si algún triste habitante de la casa, que hubiera debido encerrarse en la habitación más apartada, hubiese atravesado el techo y se hubiera alzado, mostrándose al mundo. (Kafka 2004: 21-22)²⁰⁹

²⁰⁸ “Und die Zufälle sind immer auf Seite der Herren” (Kafka 1982: 56).

²⁰⁹ “Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigem Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K. [...] war ein einförmiger Rundbau, zum Teil gnädig von Epheu verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten – etwas Irrsinniges hatte das – und einem söllertartigen Abschluß, dessen Mauerzinnen unsicher,

Todo esto decepciona a K. en el relato escrito, pero aunque el castillo no sea feudal arquitectónicamente -lo cual resulta contradictorio en sí mismo, si se tiene la relación de las almenas (“Mauerzinnen”) que adornan la torre-, sí puede ejercerse un control feudal desde allí sobre los habitantes del lugar; pues es el centro alrededor del cual se congrega la comunidad de la obra. El único personaje que, sin embargo, vive esta relación con ese poder de una manera ambigua es K. En el filme, a excepción del cuadro mencionado en el íncipit, no hay una imagen que materialice esta edificación. En ese dibujo al inicio de la película, el castillo y sus alrededores sólo están sugeridos por la cima de un cerro desnudo, colocado en el centro del cuadro, al cual no llegan ni los árboles ni las casas.

También se mencionó que la película ni siquiera acepta representar una curva que se acerca, a la vez que se aleja, del castillo, aunque en la diversificación de sus recursos interprete la ironía como algo consustancial a la novela misma. La ausencia del castillo, en particular, responde a una interpretación que se quiere mantener, en familiaridad con el espíritu ambiguo de la novela, ya que haber mostrado este edificio, hubiera determinado en buena medida una orientación histórica-política de la película, pues no se puede dissociar un castillo, entendido conforme a una fortaleza de protección, de estas implicaciones hermenéuticas antes señaladas; aunque el hecho de que se haya elegido la novela como objeto de transposición no libera al filme de las interpretaciones relacionadas con la época. Sobre la ausencia del castillo en la cinta, Sauermann comenta:

Er [Haneke] habe versucht, im Ambiente und in der Gesamtästhetik eine Form zu finden, dass sich der Zuschauer damit identifizieren könne; denn diese Hierarchie Schloss/Dorf existiere im Sozialgefälle am Land im Mitteleuropa immer noch. In der Figur des K. sei nichts Psychologisches, er sei eine Projektionsfläche für den Leser

unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen” (Kafka 1982: 16-17).

bzw. Zuschauer. Das Schloss sei kein Gebäude, sondern eine Metapher, weshalb er es nicht habe zeigen dürfen. Er wolle nicht eine Interpretation des Romans bieten, das bleibe dem Zuschauer überlassen. (2007: 234)²¹⁰

No mostrar el castillo es una interpretación de la novela. Por otra parte, sabemos que no le será dado a K. trascender su ignorancia, pero lo mismo se extiende al espectador de la película en relación con este tema. El castillo una y otra vez es mencionado, pero siempre es sustraído a un significado; sólo se tiene el avance horizontal de K. expuesto en ocasiones por *travellings*, constantemente en un plano general, en su divagar sin rumbo.

Sobre el ocultamiento del castillo en la película menciona Schlicker: “Genau dieses Problem des Nichtsehens oder des Nichterkennens prägt die Perspektive von K. im Film. So wie K. etwa die zahlreichen Botschaften des Schlosses und die Verhaltensweisen der Dorfbewohner nicht entschlüsseln kann, steht der Leser wie der Zuschauer vor dem selben Rätsel” (2013: 20).²¹¹ El castillo oculto en la diégesis fílmica se puede relacionar con la ceguera del personaje en la que también nos inmiscuye el relato en su forma escrita o cinematográfica.

Estos elementos que se entregan y se sustraen al espectador mediante la alternancia de la palabra y la ausencia de su concreción en la imagen tienen su estampa en el texto literario, por ejemplo, en el primer encuentro entre K. y Barnabas, donde se da la siguiente conversación: “Puedes pedir al jefe del servicio”, dijo Barnabas, ‘que yo venga siempre a las horas que tú fijes’. ‘Tampoco eso bastaría’, dijo K., ‘quizá durante todo un año no tenga nada

²¹⁰ “Él [Haneke] trató de encontrar una forma en el ambiente y en la estética general con la que el espectador pudiera identificarse; pues esta jerarquía castillo/pueblo todavía existiría en las tensiones sociales rurales de Europa Central. En la figura de K. no hay nada psicológicamente, es una pantalla de proyección para el lector o el espectador. El castillo no es un edificio, sino una metáfora, por lo que no se habría permitido mostrarlo. No quiere ofrecer una interpretación de la novela que se confía al espectador” (traducción propia).

²¹¹ “Es justo este problema de no ver o no reconocer lo que caracteriza la perspectiva de K. en la película. Así como K. no puede descifrar los numerosos mensajes del castillo y el comportamiento de los aldeanos, el lector y el espectador se enfrentan al mismo enigma” (traducción propia).

que decir, pero precisamente un cuarto de hora después de haberte ido tenga algo que sea inaplazable” (Kafka 2004: 41).²¹² El aplazamiento, a pesar de todos los deseos, es lo propio de la novela, aunque haya diversas maneras de expresarlo, así sea con el paseo horizontal que emprenden Barnabas y K. en el segmento de la película que corresponde a este fragmento del texto literario o mediante el escamoteo de información.

La ironía de las situaciones a su vez se muestra en la película con la espera inútil que realiza K. en la posada de los señores, porque Pepi le había contado que Klamm estaba ahí a punto de marcharse; pero Klamm nunca sale por esa puerta, porque justo K. se encuentra en ella (56:00). De Klamm ya se había adelantado que tampoco se exhibe su presencia en el filme: “Allerdings durch seine Briefe oder durch die Rede der anderen Figuren stets präsent” (Schlicker 2013: 14).²¹³ Del mismo modo, se suprime que en *El castillo* es a Klamm a quien se alumbra como actor en medio de un escenario -tal cual se había destacado antes-, y después se elimina la frase “hierba amarga” -expresión que se había subrayado como parte de la ambigüedad del *pharmakos* que sería K.-, aunque se conserva un segmento de la oración (1:18:30). En síntesis, la decisión de no mostrar el castillo, ni a Klamm, contribuye a la ironía dramática en el filme de Haneke, ya que su ausencia visual contrasta con las presencias verbales de esta estructura y este personaje en la película.

Resulta relevante que se oculte no sólo el castillo, o a Klamm, sino que en cambio, al enterarnos del acto amoroso que tiene K. con Frieda, se nos deje presenciar mediante el gemido de los amantes, y la voz del narrador en *off* ese acto, pero sin mirarlo, es decir, sabemos lo que ocurre pero en lugar de ver a la pareja hay un plano general de la posada con

²¹² “Du kannst ja’, sagte Barnabas, ‘den Vorstand bitten, daß ich immer zu bestimmten von Dir angegebenen Zeiten komme’. ‘Auch das würde nicht genügen’, sagte K., ‘vielleicht will ich ein Jahr lang gar nichts sagen lassen, aber gerade eine Viertelstunde nach Deinem Weggehen etwas Unaufschiebbares” (Kafka 1982: 19).

²¹³ “Sin embargo está presente a través de sus cartas o por el discurso de los demás personajes”

una puerta al fondo (25:00). En este punto no hay elipsis o cortina negra que valga, sino el escarceo al que asistimos como voyeuristas anticipatorios de los *voyeurs* reales que son Arthur y Jeremias, quienes estarán mirando a los enamorados durante su encuentro amoroso (27:00); para entonces, los ayudantes ya están vestidos con ropas similares -y así se mantendrán durante el resto de la película-; y esta burla, de la supuesta intimidad del protagonista, es una profunda ironía en ambas novelas y es un aspecto que de igual forma recopilan las películas.

Finalmente, es ironía dramática esa escena donde parece haber una reconciliación entre K. y Frieda, sin que este se entere de que la presencia, detrás de él, de uno de sus ayudantes, en realidad está anunciando la ruptura. K. está abrazando a Frieda y no puede verlo, pero el espectador sí puede mirar la sombra de este personaje emergiendo de la habitación de Frieda (1:40:40). Lo que viene del otro lado de la puerta es la infelicidad de K. Así ocurre también cuando este elabora sus planes futuros con Pepi y en medio de la conversación esperanzada irrumpe Gerstäcker (2:00:45), cerca del final de la película. A pesar de las rupturas amorosas y la información que se sustrae al visionado, la cinta tiene su contraparte en la atención extrema que pone la misma en los ayudantes. *El castillo* se separa de *El proceso* en buena medida por la estampa de estas figuras que son parte de la comedia, porque son representativos de los efectos de la ironía a modo de una repetición lúdica o una duplicidad, así como del *slapstick*.

5.6. Los ayudantes

Que Arthur y Jeremias, en la novela y en la película -y lo mismo ocurre con los subalternos de Josef K. en *El proceso*- tienen el papel de ser payasos en el límite del *slapstick*, lo puede demostrar una escena en el filme donde ambos expresan al unísono -así lo indica el rápido

cambio de plano del rostro de uno al otro y el sonido de su voz-, que normalmente la gente suele distinguirlos (10:18), aunque K., al igual que en la novela, les dice que son idénticos: “La verdad que os parecéis como serpientes” (Kafka 2004: 32).²¹⁴

Más que relacionar a la serpiente con el Génesis bíblico, resulta pertinente atender a su origen griego como símbolo de la medicina; entre otras cosas, por su correspondencia con la palabra *pharmakov* (remedio y veneno),²¹⁵ pero también por la iconografía que designa sin distinción esta actividad, dependiendo de la asociación médica, tanto con las dos serpientes del caduceo (o cetro de Hermes) como con el báculo del dios Asclepio (Esculapio para los romanos), ambos símbolos de la ciencia médica -véase la figura 15 a continuación.



Figura 15

Sin entrar en el debate acerca de la pertinencia de la vara de Esculapio para la medicina, en detrimento del símbolo de Hermes, muchas veces usado para designar el comercio o las ciencias económicas, esta última imagen permite sostener la duplicidad de la hermenéutica -palabra proveniente de Hermes, por ser el mensajero de los dioses (del mismo también “hermético”)- a la que llevan las novelas de Kafka, a partir de sus protagonistas entendidos como representaciones del *pharmakos*, duplicidad representada visualmente por los ayudantes en primera instancia, pero que se extiende a otros elementos.

²¹⁴ “Sonst seid Ihr Euch ja ähnlich wie Schlangen (Kafka 1982: 33).

²¹⁵ No es diferente lo que ocurre con la etimología de la palabra “veneno” en español, emparentada con “Venus” o “veneración”, que originalmente significaba “poción mágica, filtro de amor, hechizo [o] sortilegio” (Gómez de Silva 2009: 713).

Regresando a estos personajes, su físico en la novela no es por completo análogo a su representación en el filme: “con trajes estrechos [...] el color de su rostro era un pardo oscuro, con el que contrastaba, sin embargo su barba puntiaguda, por su especial negrura”; esta barba se les sustrae, pero sí se conserva la imagen de “dos jóvenes de estatura media, los dos muy esbeltos [...] y muy parecidos también de cara” (28).²¹⁶ El equivalente profundo entre ambos personajes permite el juego de la duplicación y las falsas identidades, donde al espectador se le haría difícil reconocerles al principio de la cinta, a no ser por el color azul de la vestimenta de uno y el atuendo verde del otro.

La repetición de la ironía, o la burla que hace el filme al negarles, al igual que K., su identidad, ocurre en la misma forma, cuando siendo enterados por el personaje principal, de que ambos serán llamados Arthur, una vez más repiten en sincronía “nos resultará muy desagradable” (10:50). El tema de la duplicidad es importante porque tal aspecto marca, precisamente, los deslizamientos en los sentidos de las novelas. Es un juego de contrarios que amenaza todo el tiempo con la confusión caótica propia del *slapstick*, pero ya se apuntó que esto es sobre todo una alusión a lo cómico. En la novela, de la misma manera, son muy similares entre sí las hermanas de Barnabas, y de igual modo se asemejan las fachadas de las posadas: “La posada era exteriormente muy parecida a la posada en que vivía K.” (Kafka 2004: 47).²¹⁷

En la película, en cambio, se destaca el parecido físico entre K. y el alcalde del lugar, que se extiende al color de sus abrigos (34:35). Esto sugiere la posibilidad de estar siempre frente a un espejo. Esta escena, en particular, tiene afinidad con la forma en la que se nos presenta

²¹⁶ “In engen Kleidern [...] die Gesichtsfarbe war ein dunkles Braun, von dem ein Spitzbart in seiner besondern Schwärze dennoch abstach. [...] zwei junge Männer von mittlerer Größe, beide sehr schlank, [...], auch im Gesicht einander sehr ähnlich” (Kafka 1982: 26).

²¹⁷ “Das Wirtshaus war äußerlich sehr ähnlich dem Wirtshaus in dem K. wohnte” (Kafka 1982: 100).

al abogado de Josef K. en la película *El proceso* de Orson Welles, debido a que ambos antagonistas de los K. están enfermos y los dos se han cubierto la cabeza; pero esa tela que les cubre la parte superior del cuerpo en sendos filmes no se menciona en las novelas. La semejanza entre estos personajes -el abogado y el alcalde- es una citación que realiza la película de Haneke de *El proceso* de Welles, a la vez que marca su propia identidad como película autónoma e independiente de la novela que le da origen; pero no deja de ser irónico que, lo que daría identidad al filme del director austriaco -este personaje que se aparta libremente del texto literario-, a la vez le quite su identidad a K. en la diégesis de la transposición cinematográfica.

En ambos casos se da la impresión de volver banal la visita tan importante (en apariencia) de Josef K. y de K. a estos personajes. Aún así, los textos insisten en que todo es importante y en que todo tiene una respuesta o una razón de ser: “Aquí nada ocurre irreflexivamente”, dijo el alcalde, olvidándose hasta del dolor del pie e incorporándose. ‘¿Nada?’, dijo K. ‘¿Y qué pasa con mi contratación?’ ‘También su contratación fue bien meditada’, dijo el alcalde, ‘y sólo circunstancias accesorias confundieron las cosas’ (Kafka 2004: 77).²¹⁸

Aún sobre los ayudantes, una de las más memorables escenas de ironía situacional y dramática, donde ambos tienen presencia, es la que se refiere al episodio -tanto en la novela como en la cinta-, en que K., creyendo dormir abrazado a Frieda, despierta con un grito sobresaltado (en el filme 1:05:21), pues está abrazando a uno de sus ayudantes. Y que la película se burla de los ayudantes, que comparten con K. la duplicidad del *pharmakos*, igualmente lo demuestra la escena del filme en la cual Frieda dice que estos son niños

²¹⁸ “Bedenkenlos geschieht hier nichts”, sagte der Vorsteher, vergaß sogar den Fußschmerz und setzte sich aufrecht. „Nichts“, sagte K. „und wie verhält es sich mit meiner Berufung?“ „Auch Ihre Berufung war wohl erwogen“, sagte der Vorsteher, „nur Nebenumstände haben verwirrend eingegriffen” (Kafka 1982: 99-100).

(“Kinder”) – véase abajo la figura 16-, que a pesar de su edad pertenecen a esa escuela primaria, en el momento en el que el profesor toma a ambos de las orejas (1:07:12); pero los niños reales están justo detrás de ellos y son espejo y burla de estos dos personajes.



Figura 16

Y existe otra forma de ironía ofrecida por el campo intertextual respecto a uno de los actores (Arno Frisch) que encarna a uno de los ayudantes:

Uno de los ayudantes de K. en el castillo es uno de los actores psicópatas de *Funny Games*, por lo que quien conoce la película última tendrá la impresión de que este actor ya no se va a separar del protagonista [...] En un efecto análogo, la perturbadoramente amable mirada de Arno Frisch en *Funny Games* sobrecoge cuando guiña el ojo al espectador para confirmar que éste intuye el resultado del juego de búsqueda con el que martirizan a la madre. El guiño significa “exacto, tal y como estabas pensando, hemos matado al perro”. (Hernández Les 2009: 182)

La duplicación de personajes, a semejanza del inicio y del final de *El proceso*, también ocurre al principio de la novela *El castillo*, cuando sin un motivo claro, hay dos individuos

que sacan a K. en vilo de una casa del pueblo. Josef K. y K. son sobre todo un par de seres extraños que deben ser expulsados de los espacios que habitan, pero cuando aparecen los ayudantes se invierten los papeles y K. puede practicar con ellos lo que la sociedad del pueblo realiza con él; sin percatarse, en la cortedad de su visión, que al hacer esto, no está más que inmiscuyéndose cada vez más en el juego de la ironía romántica -cuando se le piensa como dos espejos encontrados- y en la ignorancia de la ironía dramática: juego y actuación se confunden.

Sólo hay una instancia superior, la cámara como narrador omnisciente y el intérprete, quienes sabrían lo que ocurre en la puesta en escena, pero al saberlo no pueden evitar el mismo juego de perspectivas especulares y la falta de un sentido claro. Por eso se vuelve a la idea de que la ironía en estos relatos es algo que casi ocurre, es decir, algo que introduce su sentido burlón a la par de una gran seriedad en estas narraciones, y como todo otro acto en las novelas se suspende en las márgenes del significado.

5.7. Regreso al rito del *pharmakos*

En su primera incursión en el pueblo K. tropieza en la entrada de una casa, este es un mal augurio que sólo capta la cámara y no el personaje, y podemos escuchar risas de niños que no se interrumpirán a lo largo de esta escena, mientras que en la novela se apunta: “[Había] una gran habitación en penumbra. Quien venía de fuera no veía nada al principio. K. [se tambaleó] [...] Finalmente se disipó el vapor y K. pudo orientarse en el espacio” (Kafka 2004: 25).²¹⁹ El vapor que proviene del agua caliente con el que se bañan los personajes al interior de la vivienda, puede leerse en ambos relatos -el literario y el fílmico- a modo de obstáculo

²¹⁹ “Eine große Stube im Dämmerlicht. Der von draußen Kommende sah zuerst gar nichts. K. taumelte [...] Endlich verflüchtigte sich ein wenig der Rauch und K. konnte sich langsam zurechtfinden” (Kafka 1982: 22).

en la visión de K.; pero la risa de los niños en la escena comentada y la forma en la que cargan a K. para expulsarlo de este sitio, permite valorar que hay en *El castillo* -en su versión literaria y en la cinematográfica-, a diferencia de *El proceso*, un sentido más cercano al lado lúdico de la ironía y en consecuencia a lo cómico.

Esto no impide que la estancia de K. en el pueblo como extranjero sea un motivo de voyerismo y persecución. K. es el representante de lo extraño, lo que está en el límite de la pertenencia y la exclusión porque los demás ven en su aspecto lo distinto, sin que se atine a definir qué sería lo diferente que tiene el personaje, más allá de su ignorancia del papel que le conviene representar en cada momento. Pero tan absurda es la posición del *pharmakos* al igual que absurdas fueron las guerras de los Balcanes -entre 1991 y 2001- que de un día para otro convirtieron en acérrimos enemigos a los que el día anterior eran afables vecinos; a causa también de una cualidad indefinible ontológicamente entre la pertenencia y la negación del otro, que provocó decenas de miles de muertos y millones de desplazados.

Así como en la película de Welles el chivo expiatorio es el judío, por la referencia al Holocausto, en la película de Haneke se puede leer, porque su filmografía así lo permite -ya que en sus primeras películas hay escenas, comúnmente mostradas por televisores, que retratan el conflicto bélico antes mencionado-, que el “extranjero” es el *pharmakos*. Entre comillas porque esa marca de extranjería, tal cual ocurre en *El proceso*, es una superstición que hay entre la gente y sólo la ven los que acusan. Es la idea del *pharmakos* o “chivo expiatorio” frente a la sociedad que lo enaltece -reconociendo su singularidad- al tiempo que lo degrada. El extranjero sigue siendo un *pharmakos* en las sociedades “altamente” desarrolladas del mundo contemporáneo. Y ese rasgo entre lo maligno y lo mágico, entre lo

trágico y lo cómico, pero porque es absurdo,²²⁰ le permite a Haneke actualizar la novela de Franz Kafka.

Pese al fondo pesimista de la época y los acontecimientos en la Europa Central, se hace hincapié en las particularidades de esta versión cinematográfica de *El castillo*, que se decantaría por un mundo más benevolente y cómico que el filmado por Orson Welles. Y en lo dicho, pueden ser otros los mitos que confluyan en la obra de Kafka, pero aquí se ha preferido llamar *pharmakos* al representante de esa ambigüedad, propia no sólo de los personajes, sino también de la ironía. Porque esta última figura literaria suele estar en los límites de la burla y la risa, del mal y del bien, de lo que se dice recto o de forma literal y de lo que se dice en broma -con la sutileza de algo que se oculta o es críptico-, para ser interpretado de una manera libre y continuar interminablemente el juego de la ironía.

²²⁰ Esta presencia de la ironía en las guerras que se mencionan está mostrada de una manera tragicómica (o con una comicidad amarga) en una película como *Tierra de nadie* (*No Man's Land*) de 2001.

Conclusiones

La exploración del tema de la ironía como forma que se superpone en sus distintas representaciones en el texto literario ha permitido analizar sus efectos en las transposiciones cinematográficas del *corpus* a partir de la ironía dramática, lo que reditúo en una profundización en algunos temas particulares que están presentes en las novelas *El proceso* y *El castillo* de Franz Kafka y la manera en la que se trasladan al lenguaje fílmico. Entre estos se encuentran aspectos como el conocimiento y la ceguera, el mito y el ritual del *pharmakos*, al igual que las alusiones de sentido hacia lo cómico en *El proceso*, que tiende a lo trágico, y una oscilación más aguda, entre lo cómico y lo trágico, en *El castillo*.

Entender la ironía a modo de una constelación de sentidos ha facultado atender al hecho de que en las transposiciones fílmicas de ambas novelas hay, con todas sus variantes, una idea visual de lo kafkiano muy cercana a la forma del laberinto; de aquí que se pueda hablar de una topografía de la ironía en Kafka -pero es válido también hablar de aporía-, porque la misma está presente en el tiempo y en el espacio de estos relatos literarios, a la par que en sus personajes y en sus diálogos. Lo que se puede agregar a la constatación de esta representación visual del laberinto es su referente teórico que surge de la ironía romántica, desde la postura filosófica de Schlegel hasta la revisión del concepto por De Man, para comprender que este aspecto dominante en estas obras de Kafka también produce una fuerte incertidumbre, en relación con el significado, por lo que se ha categorizado a esta producción como una poética de los límites, donde se dan cita un *ethos* cómico y uno trágico.

El vaivén de sentidos, sin embargo, es menor en las adaptaciones cinematográficas de ambas novelas, por lo que se ha interpretado como una huella del contexto histórico bélico alrededor de la producción de estas. Pero si se partió de la hipótesis de que la ironía dramática presente en *El proceso* y *El castillo* de Kafka sólo había sido transpuesta a los filmes en su

vertiente trágica, ha sido una sorpresa descubrir en ambas cintas las alusiones a lo cómico - ya sea por su filiación con el *slapstick* o por poner en juego, visualmente, formas de ironía que son muy cercanas a la manera en la que se expresa lo irónico en las novelas de Kafka, tal como la repetición o la duplicidad de espacios o personajes-, con lo que se puede demostrar que este último aspecto, el de lo cómico, también debería tener un lugar importante en la definición de lo kafkiano, por más que se tienda a soslayarlo en las definiciones más populares de este fenómeno literario.

En otro aspecto, el talante en el que las cintas transmiten ironía está determinado por la condición en que se da la intermediación de estos relatos, pero se puede concluir que la forma irónica audiovisual crea una constelación alrededor de esta figura retórica, debido a la imbricación de distintas convenciones del mismo recurso; aunque es evidente que al igual que en la literatura, la forma de la ironía dramática en el cine puede dissociarse de los otros modos irónicos, para un análisis de las entidades relacionadas con la posesión del conocimiento -entendido éste como un poderío de la mirada cinematográfica o del meganarrador- y, por lo tanto, permite atender a la capacidad, menor o mayor, de un personaje para entender el universo diegético que habita.

Lo que hace diferentes a las películas en relación con las obras que les dan origen, además de que cada una es una experimentación de la mirada, es el tratamiento del personaje principal. Lo que se enunció como *pharmakos* se desplaza a la época que corresponde a la elaboración de los filmes y se transforma en la imagen de los que son perseguidos en ese período por cuestiones políticas, religiosas, o incluso racistas, pero esto ya es una interpretación que realizan los filmes de algo que en mi perspectiva es oscilatorio, e indefinible, a causa de los efectos de la ironía.

Las adaptaciones cinematográficas como los relatos literarios absorben, sin poder evitarlo, las circunstancias de la historia en que tiene lugar la expresión artística. Las transposiciones cinematográficas de *El proceso* y *El castillo* no parecen permitir que no se tome posición o no se interprete de algún modo -así se ha hecho aquí- lo que en las novelas es la inestable paradoja de la ironía. El revalorar este último aspecto en la obra de Kafka, no obstante, no sólo habla de la actitud soberana del autor hacia el mundo (Lamping 2017: 45), sino también de una producción literaria que se renueva a través de las distintas generaciones de lectores, debido a la inagotable pluralidad de sus interpretaciones.

Otra de las hipótesis que ha quedado demostrada es la que sostiene la importancia del recurso de la ironía en la filmografía de Orson Welles y Michael Haneke, en especial en las obras estudiadas, con el fin de atender a oscuras parcelas de la realidad o del comportamiento humano, que no necesariamente se esclarecen siempre, pero en todo momento arrojan nuevos puntos de vista sobre el mundo; en este ámbito, se puede sostener que son dignos receptores de la herencia literaria de Kafka.

Y ambos directores, al colocarse en la estela del autor checo, a pesar de la distancia geográfica, histórica y lingüística, más o menos cercana con el mismo, participan, en mayor o menor grado, en las incógnitas sobre el sentido mítico -acaso místico- del mundo y la trascendencia de la circunstancia humana por medio del arte, el cual, sugiero, es esa experiencia donde la ambigüedad epistemológica se devela como acontecimiento lúdico, en una apuesta por la esperanza, dentro de una realidad que se aprecia, tantas veces, de acuerdo a una fluctuación de sentidos inestables entre lo trágico y lo cómico.

En definitiva, el fenómeno complejo de la ironía puede trasladarse al estudio de otros casos de transposición, independientemente del relato narrativo del cual se trate, si se subrayan las instancias que entran en conflicto, para permitir la aparición de la ironía, según la

consideración del intérprete. Este aspecto permite retomar una parte de la definición de ironía que se propuso en el primer capítulo de esta tesis: *forma de expresión en la obra narrativa que implica a sus distintos modos en una constelación con un sentido contradictorio y burlón entre lo que se dice o se muestra, lo cual permite una interpretación de la obra literaria o cinematográfica*. En buena medida, esta proposición sigue siendo válida.

Sin embargo, se puede concluir que no sería el concepto en sí mismo, sino la práctica del análisis de la ironía lo específico en cada procedimiento, y lo que puede arrojar nuevas aristas sobre el conjunto de lo estudiado. Por lo tanto, se confía en que esta investigación haya podido colaborar en el allanamiento del camino para el estudio de otros casos de transposición fílmica, en lo general, y en la comprensión de la literatura kafkiana, y de la relación de Kafka con el cine, en lo particular.

Bibliografía

- Alcalá, Fabiola. 2010. “Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. El caso de *The White Diamond*, *Grizzly Man* y *The Wild Blue Yonder*”. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7266/taf.pdf.pdf
- Allen, Richard. 2007. *Hitchcock's Romantic Irony*. New York: Columbia University Press.
- Alt, Peter-André. 2005. *Franz Kafka: der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck.
- _____. 2009. *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: C.H. Beck.
- Andrade, Nora. 2001. “La ironía en el Edipo Rey (Prólogo y Episodio I). Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva” en *Synthesis*. Vol. 8: 105-120.
- Amaral Bueno, Kim. 2016. “Orson Welles encara Kafka: mirando a lente para o suspeito” en *Organon. Porto Alegre*. 61, jul/dic.: 359-374.
- Amezcuá Gómez, David. 2011. “La teoría literaria de Northrop Frye”. Tesis de doctorado: Universidad Autónoma de Madrid.
- Aristóteles. 1989. *La poética*. México: EMU.
- _____. 2014. *La poética*. Madrid: Gredos/RBA.
- Arroyo Quiroz, Claudia. 2009. “La traducción filmica de *El proceso* de Franz Kafka”. *Casa del tiempo* 18: 9-12.
- Aumont, Jacques y Marie Michel. 2000. *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barreras Gómez, Asunción. 2002. “El estudio de la ironía en el texto literario” en *Cuadernos de investigación filológica*. 27: 243-266.

- Beicken, Peter. 1975. *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*. Stuttgart: Kronberg.
- _____. 2016. "Moving Pictures–Visual Pleasures: Kafka's Cinematic Writing" en Shai Biderman y Ido Lewit. *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*. Nueva York: Wallflower.
- Benjamin, Walter. 1981. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. ed. de Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bentley, Eric. 1982. *La vida del drama*. Barcelona. Paidós.
- Beristáin, Helena. 2001. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bergson, Henri. 1995. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México: Espasa-Calpe.
- Biblia, La. 1999. Reina-Valera. Revisión 1995. Sociedades Bíblicas Unidas.
- Biderman, Shai. 2016. "K, the Tramp and the Cinematic Vision: the Kafkaesque Chaplin" en Shai Biderman y Ido Lewit. *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*. Nueva York: Wallflower.
- Blanchot, Maurice. 2006. *De Kafka a Kafka*, México: FCE.
- Bohnenkamp, Anne y Tilman Lang (eds.). 2012. *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam.
- Booth, Wayne C. 1975. *A Rethoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. 2003. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Briceño, Diana *et. al.* (2012) "Errores de habla: una mirada al habla semi-controlada" en *Lengua y habla*, 16: 32-44.
- Brod, Max. 1999. "Postfacio a la primera edición de *El proceso*" en Franz Kafka. *El proceso*. Madrid: Bibliotex.
- _____. 2003. "Nachwort" en Franz Kafka. *Der Prozess*. Múnich: dtv (Bibliothek der Erstaugaben, 2644).

- Cabedo Nebot, Adrián. 2009. "Análisis y revisión del sarcasmo y la lítote: propuesta desde la Teoría de la Relevancia". *Boletín de Filología*, Tomo XLIV Núm. 2: 11-38.
- Campbell, Josep. 1972. *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Campos Pardillos, Miguel Ángel. 2000. "Ironía narrativa y punto de vista en *Pulp Fiction*" en Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.). *Relaciones entre cine y literatura: un lenguaje común: 1º Seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp415
- Camus, Albert. 2011. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca de Autor 660).
- Canetti, Elias. 1981. "El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice" en *La conciencia de las palabras*. México: FCE.
- Caputo-Mayr, Maria Luise y Julius M. Herz. 2000. Franz Kafka. Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur/International Bibliography of Primary and Secondary Literature. Berlin: De Gruyter.
- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Clark, H. Herbert y Richard J. Gerrig. 2007. "On the Pretense Theory of Irony" en Colston, Herbert L. y Raymond W. Gibbs, Jr. (eds.). *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*. New York: Taylor & Francis Group.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Compton, Todd M. 2006. *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Existe versión electrónica en <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4950>.
- Corngold, Stanley. 2002. "Medial Allusions at the Outset of *Der Proceß*; or, *res in media*" en James Rolleston (ed.). *A Companion to the Works of Franz Kafka*. New York: Camden House.

- Corominas, Joan. 1973. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Cotarelo Comerón, David. 2017. “K. en Baltimore. Afinidades narrativas entre *The Wire* y El castillo” en *Revista de Comunicación* 16 (1): 55-75.
- Culler, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.
- Damon, Duane. 2011. “Momus’ Window” en *Calliope*, Jul/Aug, Vol. 21: 46.
- David, Claude. 2003. *Franz Kafka*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Dawson, David. 2013. *Flesh Becomes Word: A Lexicography of the Scapegoat or, the History of an Idea*. Michigan: Michigan State University Press.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 2001. *Kafka. Por una literatura menor*. Tr. Jorge Aguilar Mora. México: Era.
- De Man, Paul. 1999. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. 1984. *La filosofía como institución*. Traducido por Ana Arzumendi. Barcelona: Juan Granica.
- _____. 1997. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Domenella, Ana Rosa. 1992. “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAMI.
- Dowden, Stephen D. 2010. “The Impossibility of Crows” en Harold Bloom (ed.). *Franz Kafka. Bloom’s Modern Critical Views*. Nueva York: Infobase.
- Duch, Lluís. 2008. “Estructuras míticas e historia” en Capdevila, Marcela, et. al. *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. Morelos: CRIM/UNAM (Cuadernos de Hermenéutica 2).
- Eagleton, Terry. 2017. *Cómo leer literatura*. México: Paidós.

- Easterling, P. E. 2003. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge (RU): Cambridge University Press.
- Echeverría, Maurice. 2005. “Ironía y cine”. Entrada en el blog *La cueva*: <http://cuevario.blogspot.com/2007/06/irona-y-cine.html> (consultado el 28 de septiembre de 2018).
- Engel, Manfred y Bernd Auerochs (eds.). 2010. *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Figueroa Weitzman, R. 2016. “Kierkegaard y la ironía”. *Revista de Filosofía*, 60, Pág. 93-107. Consultado en <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/43599/45618>
- Finney, Gail. 2018. “Irony’s Antics (Review)” en *Monatshefte* 110 (1).
- Friedländer, Saul. 2013. *Franz Kafka. The Poet of Shame and Guilt*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Frye, Northrop. 1991. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. 2000. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- García Gual, Carlos. 2014. “La ironía socrática” en Sánchez Garay, Elizabeth (coord.). *La sonrisa irónica. Ensayos de literatura y cine*. México: Eón (versión Kindle).
- García Jambrina, Luis. 1998-2000. “De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine”. *Poligrafías* 3: 177-190.
- Gaudreault, André. 2009. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- _____. 2011. *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. Puebla: Universidad del Arte.
- Gaudreault, André y François Jost. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

- Genette, Gérard. 1988. "Géneros, 'tipos', modos" en Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- _____. 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Girard, René. 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Girotti, B. (2016). "Cartografía imposible para un agrimensor: la paradoja de *El castillo* de Kafka en los filmes de Rudolf Noelte, Aleksei Balabanov y Michael Haneke". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13: 205-227. Disponible en <http://www.revistafotocinema.com/>
- González Alcantud, José Antonio. 2006. *Los combates de la ironía. Risas premodernas frente a excesos modernos*. Barcelona: Anthropos.
- Grimal, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Greß, Felix. 1994. *Die gefährdete Freiheit. Franz Kafkas späte Texte*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Gómez de Silva, Guido. 1999. *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: FCE.
- González de Ávila, Manuel. 2011. "Escenificar la presencia: O. Welles y F. Kafka, El proceso" en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187-748 (marzo-abril): 401-409.
- Gubern, Román. 2003. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. 2013. "Introducción" en Ángel Miquel y Angélica Tornero (coords.). *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*. Morelos: Ítaca/Universidad Autónoma de Morelos.
- Hedinger, Johannes. 2013. "Postironie. Zur Kunst nach der Ironie" en *What's Next?* En <http://whatsnext.net/062> (consultado el 7 de julio de 2019).
- Hesíodo. 2015. *Teogonía. Los trabajos y los días*. Madrid: Gredos.

- Hirsch, Edward. 2014. *A Poet's Glossary*. Boston/Nueva York: Houghton Mifflin. Versión Epub. Harcourt.
- Horstkotte, Silke. 2009. "Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film" en Heinen, Sandra y Roy Sommer (eds.) *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Göttingen: De Gruyter: 170–192.
- Humbert, Juan. 1978. *Mitología griega y romana*. México: Gustavo Gili.
- Hutcheon, Linda. 1992. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAMI.
- _____. 2005. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres/Nueva York: Routledge.
- _____. 2006. *A Theory of Adaptation*. Toronto: Routledge (Edición Kindle).
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés. 1998-2000. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue" en *Poligrafías 3*.
- Jahraus, Oliver. 2006. *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart: Reclam.
- _____. 2008. "Kafka ist zu einem Mythos geworden" en el "Newsletter" de la Ludwig Maximilians Universität München: 1-4.
- Jankelevitch, Wladimir. 1982. *La ironía*. Tr. Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus.
- Janouch, Gustav. 1999. *Conversaciones con Kafka*, Barcelona: Destino.
- Kafka, Franz. 1971. *América*. Tr. de D. J. Vogelmann. Madrid: Alianza/Emecé
- _____. 1982 *Das Schloss. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- _____. 1990. *Der Proceß. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- _____. 1995. *Diarios (1910-1923)*. Barcelona: Tusquets (Palabra en el tiempo, 198).
- _____. 1999. *El proceso*, tr. de Feliu Formosa. Madrid: Bibliotex.

- _____. 2004. *El castillo*. Tr. de Miguel Sáenz. Pról. y notas de Jordi Llovet. México: Debolsillo (Contemporánea 356/2).
- _____. 2007a. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer.
- _____. 2007b. *Cuentos completos*. Tr. de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar (El club Diógenes 204).
- _____. 2014. *Carta al padre y otros escritos*. Tr. de Carmen Gauger. Madrid: Alianza.
- Karam Cárdenas, Tanius. 2006. “Los recursos de la ironía y el humor en *Annie Hall* de Woody Allen”. *Revista Digital Universitaria*. UACM. Vol. 9. N. 7: 1-11.
- Keith, J. y F. Stringfellow. (1995). “Irony’s Antics” en *South Atlantic Review*, 60 (1): 159-161.
doi:10.2307/3200727
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1992. “La ironía como tropo” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAMI.
- Kierkegaard, Søren. 2000. *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid: Trotta.
- Kocman, Ana. 2011. “La ironía como semejanza incongruente”. Tesis de doctorado: Salamanca.
- Konigsberg, Ira. 2004. *Diccionario técnico de cine*. Madrid: Akal.
- Kremer, Detlef. 1998. *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. Bodenheim: Philo.
- Krumbholz, Martin. 1980. *Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman: Grass, Walser, Böll*. Múnich: Fink.
- Kundera, Milan. 1996. *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets (Fábula, 1).
- Lamping, Dieter. 2017. *Kafka und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- La Rubia, Leopoldo. 2013. *La estética de lo kafkiano en el séptimo arte*. Madrid: Siglo XXI.

- Leija Esparza, Mauricio. 2010. "Edipo y sus psiquiatras. Evidencias históricas en contra de la originalidad del tópico freudiano: Joseph Raymond Gasquet (1837-1902) y el Edipo Rey de Sófocles" en *Salud Mental* 33 (1): 31-37
- Llovet, Jordi. 2004. "Notas" en Franz Kafka. *El castillo*. Tr. de Miguel Sáenz. México: DeBolsillo (Contemporánea 356/2).
- Lukács, György. 1984. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt: Luchterhand.
- _____. 2010. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Tr. de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot.
- McCann, Ben y David Sorfa. 2011. *The cinema of Michael Haneke*. London/New York: Wallflower.
- MacDowell, James. 2016. *Irony in Film*. London: Macmillan.
- Mancera Alba, Manuel. 2014. "Ironía en la obra de Luciano de Samosata". Tesis de doctorado: UNAM.
- Markus, Sasa. 2011. *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UOC (Comunicación 20).
- Martínez Montalbán, Miguel Ángel. 1992. *El camino romántico a la objetividad estética. La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Mendoza Pérez, Alejandro. 2004. "Luciano de Samosata y George Méliès: dos viajes a la Luna, una poética". *Acta Poética* 25-1: 279-294.
- Menke, Christoph. 2009. *Tragic Play. Irony and Theater from Sophocles to Beckett*. Tr. James Phillips. Nueva York: Columbia University.
- _____. 2015. *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Tr. Remei Capdevila. Madrid: Machado Libros (La balsa de la Medusa, 165).

- Merrill, Reed. 1979. "Infinite Absolute Negativity": Irony in Socrates, Kierkegaard and Kafka en *Comparative Literature Studies*, V. 16, N. 3 (Sept.): 222-236. En <https://www.jstor.org/stable/40245760>
- Mier Logato, F. (2017). "El papel del contexto en la comprensión de la ironía verbal. Análisis pragmático de una muestra" en *Enunciación*, 22(1): 28-42.
- Morales Troncoso, David Emilio. 2007. "Tres modulaciones de la ironía: el vicio, la paradoja y la gnosis" en *Onomázein* 16 (2): 171-190.
- Moran, Julio César. 1996. "Algunas ideas estéticas sobre el punto de vista narrativo en el cine" en *Orbis Tertius*, 1(1). En <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> (28 de septiembre de 2018).
- Moreno, Juan Carlos. 2017. "La pervivencia del mito" en Arias, Joaquín. *La maldición de Edipo*. México: Gredos/RBA.
- Muecke, Douglas. 1969. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen.
- _____. 1983. «Images of Irony.» *Poetics Today* 4 (3): 399-413.
- _____. 1986. *Irony and the Ironic*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Müller, Michael. 2005. *Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam.
- _____. 2010. *Der Proceß. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek 8197).
- Müller, Wolfgang G. 2007. "Ironie" en Klaus Weimar (ed.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Tomo II, Berlín: Walter de Gruyter: 185-189.
- Muñoz-Albaladejo, José: «Lo kafkiano como ruptura, lo kafkiano como posibilidad: risa y moral en la novela contemporánea», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 86- 107. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>
- Nabokov, Vladimir. 1997. *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Ediciones B.

- Naqvi, Fatima. 2007. *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood: Western Europe, 1970-2005*. New York (Estados Unidos)/Hampshire (Inglaterra): Palgrave MacMillan.
- Olvera Vázquez, Jorge. 2005. “Como un velo a la espera. Una aproximación fenomenológico-hermenéutica a la ironía en tres cuentos de Augusto Monterroso”. Tesis de maestría: UNAM.
- Pimentel, Luz Aurora. 2014. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI/UNAM.
- Plachta, Bodo. 2005. “Der Verschollene” en Müller, Michael. *Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam.
- Platón. 2015. *La República*. Madrid: Gredos.
- Politzer, Heinz. 1962. *Franz Kafka: Parable und Paradox*. Nueva York: Ithaca.
- Poppe, Sandra. 2007. *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rasmussen, Randy. 2006. *Orson Welles. Six Films Analyzed, Scene by Scene*. McFarland & Company: North Carolina/ London.
- Rholetter, Wylene. 2016. “Dramatic Irony” en *Salem Press Encyclopedia of Literature*. Versión en línea: <https://www.salempress.com>
- Robertson, Ritchie. 2005. “Der Proceß” en Müller, Michael. *Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam.
- Rohl, Freda Kingsford. 1958. “Kafka’s Background as the Source of His Irony” en *The Modern Language Review*, Vol. 53, No. 3 (Julio), pp. 380-391.
- Rosaleny Raga, Vicente. 2007. “Alegoría e ironía. Paul de Man y la ironía posmoderna” en *Thémata. Revista de filosofía*. 39: 491-497.
- Safransky, Rüdiger. 2009. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, México: Tusquets (Tiempo de memoria 75).

- Sánchez Garay, Elizabeth (coord.). 2014. *La sonrisa irónica. Ensayos de literatura y cine*. México: Eón (versión Kindle).
- Sánchez Noriega, José Luis. 2000. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sánchez Trujillo, Guillermo. 2011. *Los secretos de Kafka*. México: Siglo XXI.
- Saur, Pamela S. 2015. "Irony's Antics (Review)" en *Journal of Austrian Studies* 49 (3–4): 136-138.
- Savater, Fernando. 1998. "Sobre E. M. Cioran" en E. M. Cioran. *Breviario de podredumbre*. Madrid: Taurus.
- Schlegel, Friedrich. 2011. *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona: Marbot (edición digital).
- Schlicker, Alexander. 2013. "Ein (Fernseh)Auteur und seine Blickregime: Zu Formen impliziter Filmtheorie und Autorkonstruktion in Hanekes Verfilmung von Kafkas Romanfragment *Das Schloss*" en <http://www.medienobservationen.lmu.de/> (28 de diciembre de 2017).
- Sharp, Carolyn J. 2009. *Irony and meaning in the Hebrew Bible*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Simmel, Georg. 2006. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- Sófocles. 2015. *Tragedias*. Madrid: Gredos/RBA.
- Sokel, Walter. 1970. *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. Múnich: Langen/Müller.
- Sokel, Walter H. 1976. *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Speck, Oliver C. 2010. *Funny frames: the filmic concepts of Michael Haneke*. London/New York: Continuum.
- Stach, Reiner. 2003. *Kafka: los años de las decisiones*. Madrid: Siglo XXI.

- _____. 2014. *Kafka. Die frühen Jahre*. Fráncfort del Meno: Fischer. (E-book)
- Stam, Robert. 2001. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2005. *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford (UK): Blackwell.
- _____. 2009: *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Storm, William. 2011. *Irony and the Modern Theater*, Cambridge (RU): Cambridge University Press.
- Tassara, Mabel. 2016. “Pensar la figura audiovisual. Propositiones sobre la figuración en el cine” en *Rétor*, 6 (1): 84-107.
- Tittler, Jonathan. 1984. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Literature*: Ithaca: Cornell University Press.
- Ventura Ramos, Lorena. 2015. “Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria” en *Tópicos del Seminario*. 34. Julio/diciembre: 83-106.
- Verstraten, Peter. 2016. *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wagner, Benno. 2012. «Franz Kafka (Orson Welles: *The Trial* - Steven Soderbergh: *Kafka*). Bilderpolitik.» en Anne Bohnenkamp y Tilman Lang (eds). *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam.
- Walser, Martin. 1968. *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. Múnich: Carl Hanser.
- _____. 1969. *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*. Buenos Aires: Sur.
- Wallace, D. (2011). “Laughing with Kafka”. *Log*, (22), 47-50. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41765707>.
- Weitzman, Erica. 2015. *Irony's Antics. Walser, Kafka, Roth, and the German Comic Tradition*. Illinois: Northwestern University Press.

- Wilson, Deirdre y Dan Sperber. 2007. "On Verbal Irony" en Colston, Herbert L. y Raymond W. Gibbs, Jr. (eds.). *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*. New York: Taylor & Francis Group.
- Wolf, Sergio. 2001. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zavala, Lauro. 1992. "Para nombrar las formas de la ironía" en *Discurso*. Otoño: 59-83.
- _____. 2005. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: UAM Xochimilco. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/261760736_Ironias_de_la_ficcion_y_la_metaficcion_en_cine_y_literatura
- Zischler, Hanns. 2008. *Kafka va al cine*. Barcelona: Minúscula (Con vuelta de hoja 4).

Filmografía

- 71 fragmentos de una cronología del azar (71 Fragmente einer Chronologies des Zufalls)*. 1994.
 Dir. Michael Haneke. Austria.
- 2001: A Space Odyssey*. 1968. Dir. Stanley Kubrick. Estados Unidos.
- A hard day's night*. 1963. Dir. Richard Lester. Inglaterra.
- Amor (Amour)*. 2012. Dir. Michael Haneke. Alemania/Austria/Francia.
- Benny's Video*. 1992. Dir. Michael Haneke. Austria/Suiza.
- Castillo, El (Das Schloss)*. 1968. Dir. Rudolph Noelte. Alemania.
- Castillo, El (Das Schloss)*. 1997. Dir. Michael Haneke. Austria.
- Castillo, El*. 2014. Dir. Konstantin Seliverstov. Rusia.
- Cinta blanca, La (Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte)*. 2009. Dir. Michael Haneke.
 Alemania/Austria/Francia.
- Ciudadano Kane (Citizen Kane)*. 1941. Dir. Orson Welles. Estados Unidos.

- Dama de Shangai, La (The Lady from Shangai)*. 1947. Dir. Orson Welles. Estados Unidos.
- “Filming *The Trial*”. 1980. Entrevista a Orson Welles. Estados Unidos.
- Funny Games*. 1997. Dir. Michael Haneke. Austria.
- Funny Games*. 2007. Dir. Michael Haneke. Estados Unidos.
- Happy End*. 2017. Dir. Michael Haneke. Alemania/Austria/Francia.
- Hijo de Saúl, El (Saul fia)*. Dir. László Nemes. Hungría.
- Kafka va au cinéma*. 2002. Dir. Hans Zischler. Alemania/Francia.
- Mago de Oz, El (The Wizard of Oz)*. 1939. Dir. Victor Fleming. Estados Unidos.
- Métropolis (Metropolis)*. 1927. Dir. Fritz Lang. Alemania.
- Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Mystery Murder)*. 1993. Dir. Woody Allen. Estados Unidos.
- Observador oculto. (Caché)*. 2005. Dir. Michael Haneke. Alemania/Austria/Francia.
- Otelo (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice)*. 1951. Dir. Orson Welles. Estados Unidos/Italia.
- Pianista, La (La pianiste)*. 2001. Dir. Michael Haneke. Alemania/Austria/Francia.
- Proceso, El (Le procès)*. 1962. Dir. Orson Welles. Francia.
- Proceso, El (The Trial)*. 1993. Dir. David Jones. Guión de Harold Pinter. Inglaterra.
- Proceso, El (Protsess)*. 2014. Dir. Konstantin Seliverstov. Rusia.
- Psicosis (Psycho)*. 1960. Dir. Alfred Hitchcock. Estados Unidos.
- Sed de mal (Touch of Evil)*. 1958. Dir. Orson Welles. Estados Unidos.
- Séptimo continente, El (Der siebente Kontinent)*. 1989. Dir. Michael Haneke. Austria.
- Extraño, El (Stranger, The)*. 1946. Dir. Orson Welles. Estados Unidos.
- Tercer hombre, El (The Third Man)*. 1949. Dir. Carol Reed. Inglaterra.

Tierra de nadie (No Man's Land). 2001. Dir. Danis Tanovic. Bosnia y Herzegovina/Eslovenia/Francia/Italia/Reino Unido.

Vida de los otros, La (Das Leben der Anderen). 2006. Dir. Florian Henckel von Donnersmarck. Alemania.

Recursos electrónicos

Dirección General de Bibliotecas en dgb.unam.mx

IMDB. International Movie Database en www.imdb.com.

Diccionario de la Real Academia Española en <https://dle.rae.es/>

YouTube en www.youtube.com