

El proceso: de la novela de Kafka a la película de Welles

Melvin Ledgard

Pontificia Universidad Católica del Perú
mledgard@pucp.edu.pe

Recibido: 15/01/2024

Aceptado: 01/03/2024

Resumen

El presente artículo se detiene a considerar la importancia que, para la formación personal de su autor como crítico cinematográfico, y más fundamentalmente para el desarrollo del cine en el siglo XX, reviste la película *El proceso* que Orson Welles realiza casi cuatro décadas después de la publicación póstuma del fragmento de novela de Kafka. Subraya la significación de Welles en la historia del cine, refiere las dificultades de traducción de una disciplina artística a la otra, los condicionamientos y recursos de ambas para relatar una misma historia, esboza algunos cuestionamientos hechos a la legitimidad de la versión cinematográfica de un texto literario, confronta opiniones de distintos críticos respecto de los aciertos y desaciertos de esta adaptación de Welles. Destaca la centralidad de los textos literarios en el cine wellesiano, en particular la del fragmento con forma de parábola «Ante la ley» de Kafka en esta película. Finalmente, el autor señala los elementos novedosos de montaje y de contenido con los que Welles narra la historia de Josef K., para concluir que el cineasta logra imprimir su sello sin por ello privar a su versión del estremecimiento propio de «lo kafkiano». Esa conclusión se ve confirmada en el cotejo con otras dos versiones cinematográficas de la novela, posteriores a la de Welles.

Palabras clave: realismo; expresionismo; Welles; «Ante la ley»; *El proceso*.

The Trial: from Kafka's novel to Welles' film

Abstract

This article considers the relevance of the film *The Trial*, made by Orson Welles almost four decades after the posthumous publication of Kafka's novel fragment, for its author's professional development as a film critic and for the development of cinema in the 20th century. For this purpose, the author confirms Welles' importance in the history of cinema, refers to the difficulties of translation from one artistic discipline to the other, the conditioning factors and resources of both disciplines to tell the same story; he outlines some of the questions raised about the legitimacy of the film version of a literary text, confronts the opinions of different critics regarding the achievements and failures of Welles' adaptation. The article emphasizes the central importance of literary texts in Welles' films, and particularly the one of Kafka's parable-like fragment «Before the Law» in this film. Finally, it reviews the elements introduced in the editing process of the film, as well as the content innovations necessary to adapt the narration of the story of Josef K., to conclude that the filmmaker has managed to strongly influence his version of the literary text, without depriving his film version of the thrill of «the Kafkaesque». This conclusion is reaffirmed in the comparison with two other later film versions of the novel.

Keywords: realism; expressionism; Welles; «Before the Law»; *The Trial*.

O processo: do romance de Kafka ao filme de Welles

Resumo

O presente artigo trata da importância que o filme *O processo*, realizado por Orson Welles quase quatro décadas após a publicação póstuma do romance de Kafka, tem para a formação pessoal do seu autor como crítico de cinema e, fundamentalmente, para o desenvolvimento do cinema no século xx. Destaca a importância de Welles na história do cinema, aborda as dificuldades de tradução de uma disciplina artística para outra, as condições e recursos de ambas para contar a mesma história, delinea algumas questões levantadas sobre a legitimidade da versão cinematográfica de um texto literário, confronta opiniões de diferentes críticos sobre os sucessos e fracassos desta adaptação de Welles. Destaca a centralidade dos textos literários no cinema wellesiano, em particular a do fragmento em forma de parábola «Diante da Lei» de Kafka neste filme. Por último, o autor aponta os elementos inéditos de montagem e conteúdo com que Welles conta a história de Josef K., para concluir que o cineasta consegue deixar sua marca sem privar sua versão da emoção do «kafkiano». Essa conclusão é confirmada mediante comparação com duas outras versões cinematográficas do romance, depois da de Welles.

Palavras-chave: realismo; expressionismo; Welles; «Diante da lei»; *O processo*.

Welles, Kafka, el cine y yo

«Leí por primera vez *El castillo* cuando tenía catorce años, y nunca ya este libro me fascinará hasta tal extremo, aunque todo el vasto conocimiento que contiene (todo el alcance real de *lo kafkiano*) me resultara entonces incomprensible: estaba deslumbrado», escribió Milan Kundera (1987, p. 129). A una edad similar a la de Kundera fui igualmente deslumbrado por *El proceso*. No se trató de la novela de Franz Kafka, que no leería hasta años después, sino de su versión cinematográfica. *El proceso* fue la primera película dirigida por Orson Welles (1915-1985) que vi, y fue en mi adolescencia, a comienzos de la década de los setenta, cuando hacía unos diez años de su estreno en 1962.¹ Quizá ocurrió incluso antes de mi primer texto de Kafka, *La metamorfosis*, que leí de un tirón en un viaje en ómnibus interurbano. Por lo tanto, mi primera aproximación al universo kafkiano no fue la del lector frente al texto, sino la del espectador ante la versión adaptada por un cineasta de impronta innegable, una interpretación cinematográfica permeada del lenguaje audiovisual wellesiano. Se dirá que recibí una versión tergiversada de «lo kafkiano»: la adaptación de Welles ha sido cuestionada por grandilocuente y barroca, mientras que en Kafka prevalece la descripción realista y la prosa muy sensible, pero sin adornos innecesarios, incluso en casos con más acusados elementos de fantasía —ratones chillones, un mono evolucionado, un perro investigador de la condición canina, animales que articulan comentarios como humanos—. Según Kundera: «(...) Kafka consiguió lo que parecía impensable antes de él: transformar una materia profundamente antipoética, la de la sociedad burocratizada al extremo, en gran poesía novelesca (...)» (1987, p. 128).

El proceso fue una de las películas que marcó mi tránsito desde una mera afición al cine hasta una apreciación consciente del «cine-arte». La vi precisamente en el marco de la programación del Cine-Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que funcionaba entonces en el octavo piso de un monumental edificio en Lima, sede del Ministerio de Trabajo de mi país, el Perú, por lo demás una locación ideal para escenificar una adaptación de la novela de Kafka. El contexto de la proyección era peculiar de por sí, pues no solo era un espacio inusual para esa actividad, sino que las películas exhibidas eran notoriamente distintas a la

¹ La película se halla disponible online subtitulada en español. Ver link en las referencias bibliográficas.

mayoría de las que yo hasta entonces había visto en las salas del circuito comercial de Lima. En ese marco vi *La dolce vita*, de Fellini; *El ángel exterminador*, de Buñuel; *Fahrenheit 451*, de Truffaut, todas coincidentes en mostrar rasgos de la condición humana mediante la sátira de conductas moldeadas por la presión social. Ninguna de las nombradas, sin embargo, concluía con un pesimismo tan desesperanzador como termina la película *El proceso*.

No tardé en convertirme en asiduo participante de cineclubs y compré uno de mis primeros «libros de consulta» sobre «el séptimo arte»: *Historia del cine* (1971), de Román Gubern, no en su más difundida edición de bolsillo, sino en una voluminosa edición de lujo en dos tomos, con carátulas en tapa dura de 30 x 23 cm, con abundantes fotografías de escenas de películas, de rodajes, directores y actores. El segundo tomo se abría con una foto a toda página de Orson Welles, seguida de un texto sobre sus espectaculares inicios como director y actor de teatro, apenas adolescente, y la realización, poco después, de la influyente película *Ciudadano Kane* (1941) con solo veintiséis años. Recién entonces el autor del libro esbozaba un panorama del cine en general durante la Segunda Guerra Mundial. Todo en el libro de Gubern parecía sugerir que el primer volumen de *Historia del cine* cubría el cine anterior a Orson Welles, y el segundo, el cine posterior a Orson Welles. Los cultores francoparlantes fundadores de la crítica del cine de autor, pocos años después convertidos en directores, trazaron un modelo de crítica cinematográfica centrada en la marca personal de cada realizador, crítica que dominaría largo tiempo las publicaciones del género. A su vez, para valorar los estilos de dirección, impusieron criterios análogos a los entonces vigentes en los estudios literarios, reconociendo las virtudes de un «autor» por su particular uso de una «gramática del cine», en la que, por ejemplo, la preferencia por oraciones largas o cortas en un texto en prosa invitaba a paralelos con planos prolongados o breves en el montaje cinematográfico. Estos críticos de cine franceses fueron pioneros de una concepción de la crítica menos atenta a la vida de las estrellas y más al lenguaje audiovisual. Emergieron terminada la Segunda Guerra Mundial, evento que igualmente partió en dos mitades al siglo XX.

El camino de Welles

Un mérito de Welles es haber sido el primero en intentar trasladar la literatura de Kafka a la pantalla. Resulta fascinante especular sobre cómo y cuándo Welles leyó a Kafka por primera vez. Welles nació el 6 de mayo de 1915, meses después de que Kafka terminara de escribir *El proceso*, en enero de ese año. Recién tras su muerte en 1924 crecería como onda expansiva la reputación de Kafka: su internacionalización en el ámbito anglófono se hizo efectiva a partir de las traducciones de sus textos al inglés por Willa y Edwin Muir a lo largo de la década del treinta. La primera traducción de *El castillo* al inglés aparece en 1930, la de *El proceso*, en 1937. Son los años de formación del precoz Welles, los de prohibición de los libros de Kafka en la Alemania nazi y los de consolidación del cine sonoro.

Escribe Peter Biskind, en su introducción a *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*: «Cuando le preguntaron sobre la influencia de Welles, Jean-Luc Godard contestó: “Todos le deberemos todo siempre”» (2015, p. 10).² El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, en su faceta de crítico de cine, desde el comienzo muy en sintonía con los «autoristas», manifiesta que el uso del sonido en el cine también permitió «la creación de una obra maestra absoluta que es la extraña simbiosis del teatro, la radio y el expresionismo, servido todo por una literatura venida de ninguna parte, pero hecha para el cine» (1997, p. 24). Y se refiere a *Citizen Kane* para afirmar que, a partir de «esta obra maestra, el cine no estaba hecho de literatura, sino hacía literatura por otros medios, excepcionalmente visuales» (1997, p. 24). El artículo del cual he tomado el fragmento anterior se titula «Literatura y Cine: Cine y Literatura», de su libro *Cine o sardina*, de 1997, y en él caracteriza los disímiles lenguajes de la literatura y el cine, y subraya los criterios para que el cine pueda o no valerse de recursos prestados por la literatura. Esto era cosa bien sabida por Welles, quizá justamente por su precoz experiencia teatral, por ejemplo, montando obras de Shakespeare con indumentaria contemporánea. También porque, antes de trabajar en cine, Welles había trabajado con gran éxito difundiendo en formato de radioteatro obras de clásicos literarios del siglo XIX, como Dickens, Stevenson, Melville, entre otros, así como a través de grabaciones discográficas de libros leídos en voz alta, en ello un pionero de los audiolibros. En 1938, una de sus emisiones radiales causó gran revuelo y ataques de pánico en Nueva Jersey, cuando describió una invasión extraterrestre, sin aclarar que se trataba de la lectura de una novela de ficción escrita en Inglaterra cuarenta años antes: *La guerra de los mundos* (1898), de H. G. Wells. Ello propició que, poco después, la compañía

² Biskind en realidad cita a Michel Ciment citando a Godard en *Les Enfants Terribles. American Film*, diciembre de 1984, p. 42.

RKO de Hollywood le ofreciese dirigir una película. Ya como director, pasó a integrar el uso creativo del sonido en el lenguaje visual, con lentes, movimientos de cámara y montaje. Supo potenciar tanto el uso del blanco y negro, por el camino de los contrastes de luz y sombra del expresionismo, que el recurso se mantuvo vigente en su cine hasta la segunda mitad de la década del sesenta, incluyendo su versión fílmica de *El proceso*, así como su subsiguiente adaptación de Shakespeare en *Campanadas de medianoche* (1966).³

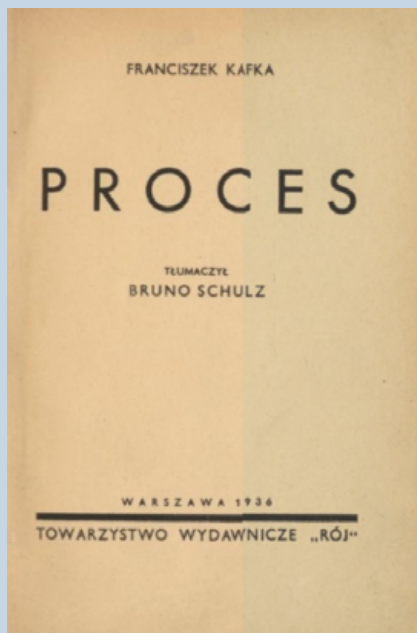


Fig. 1. Edición polaca de *Der Prozess*, publicada en Varsovia en 1936. Traducción del alemán por el escritor polaco Bruno Schulz y su prometida, Józefina Szelińska

En su tan polémico como sugerente libro *El canon occidental* (1994), Harold Bloom afirma que del trío de escritores Joyce-Proust-Kafka, que revolucionó la narrativa en el primer cuarto del siglo XX,⁴ fue Franz Kafka quien mejor representó la «edad caótica» de ese siglo.⁵ Menciono aquí estos libros de Bloom y de Gubern porque coinciden en presentar panoramas históricos de la literatura y del cine, y son claros ejemplos de la valorización de los aportes de Kafka y de Welles a la disciplina artística de cada uno. Ambos artistas dedicaron buena parte de sus vidas a plasmar universos personales a lo largo de toda su producción. Si el reconocimiento de Kafka fue sobre todo póstumo, las virtudes del cine de Welles fueron resaltadas desde su debut con *El ciudadano Kane*, lo que no impidió que más tarde el cineasta debiera padecer dificultades varias en su trabajo, una vez que su obra resultó demasiado sutil y poco comercial a los ojos de los productores de Hollywood. Ello lo obligó a realizar películas con escasos recursos, todas tocadas, sin embargo, de una innegable energía creativa. La muerte lo alcanzó a los setenta años, lleno de proyectos inacabados y otros ni empezados. El compromiso de Kafka con la literatura fue de naturaleza semejante al de Welles con el cine, entregado también enteramente a la producción creativa hasta el final, si bien su vida fue treinta años más breve.

³ Welles solo utilizó el color a partir de *Una historia inmortal* (1968), adaptación de un texto de Izak Dinesen (Karen Blixen).

⁴ Marcel Proust (1870-1922) publicó en vida los cuatro primeros tomos de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927); James Joyce (1882-1941), el *Ulises* (1922); y Franz Kafka (1893-1924), *La metamorfosis* (1915).

⁵ Bloom, tras dedicar todo el capítulo 20 de *El canon occidental* a Kafka, al comienzo del 21, que trata de Borges, Neruda y Pessoa, subraya en varias oportunidades la influencia de Kafka en Borges y destaca la producción narrativa breve de ambos. Resulta interesante que Borges publicara entre 1931 y 1943 críticas de cine en la revista *Sur* (Ledgard, 2018, pp. 124-134). Su reseña crítica de *El ciudadano Kane* se publicó en *Sur* n.º 83, agosto de 1941, y no fue muy positiva. En efecto, en ese artículo, Borges coteja los desaciertos de la película de Welles con los logros de un texto de Kafka de tema similar. Casi al final de su período de crítico de cine, Borges habrá optado por dedicarse a escribir sus breves «ficciones» y traducirá a Kafka. En la introducción a su edición de *El proceso*, Isabel Hernández indica que las primeras traducciones de Kafka al español se hicieron en Argentina; menciona *El proceso* aparecida en 1939 en la editorial Losada, de Buenos Aires, así como *La metamorfosis*, aparecida en 1943, con traducción anónima atribuida a Jorge Luis Borges (Hernández, 2004, p. 53).

Welles intérprete de Kafka: opiniones

¿Qué puede ocurrir cuando un cineasta que ha revolucionado el cine decide adaptar una obra de un escritor que ha revolucionado la literatura? Las opiniones sobre el resultado en este caso han sido dispares.

Para Peter Bodganovich, quien paralelamente a su carrera de cineasta colaboró en difundir la perspectiva autorista en Estados Unidos y en 1998 publicó un libro de entrevistas con Orson Welles titulado *This is Orson Welles*, en el que ambos repasan todas las películas del gran director, *El proceso* es la única que no amerita desde el comienzo sus elogios,⁶ lo que lleva a Welles a proponerle verla juntos, tras lo cual él reconsideraría su opinión.

Por su parte, para el crítico chileno Héctor Soto, *El proceso* es la prueba extrema de un serio problema de toda una parte de la obra wellesiana. Su ensayo de 2011, significativamente titulado «Orson Welles, mal genio», concluye así:

Hay dos ideas perturbadoras y a la vez terribles que siempre están rondando la imagen de Welles. Una es que el genio desbocado no ayuda, sino daña. La otra, es que incluso los genios tienen una capacidad limitada para recibir golpes y contrariedades impuestas por la grosería y la ordinariez del mundo. De hecho, Welles en algún momento perdió la brújula —es cosa de ver su versión de *El proceso*, de Kafka— y rara vez la volvió a encontrar (2013, p. 688).

Distinto es el juicio del español Carlos Aguilar sobre la película en la exigente *Guía del cine*:

Adaptada, más que libre, personalmente, de la obra homónima de Kafka, una de las más impresionantes realizaciones de Orson Welles. [...] pocas veces más el cine nos ha ofrecido una tan desesperada alegoría de nuestro sistema, perpetrada mediante una concepción estética de un barroquismo muy especial, entre onírico y expresionista (2014, p. 1340).

Cabrera Infante dice lo siguiente en un artículo titulado «Kafka va al cine. Centenario del hombre que fue K», presumiblemente de 1983 y publicado a continuación del artículo «Literatura y Cine: Cine y Literatura» en el ya citado libro *Cine o sardina*:

Franz Kafka es el único verdadero escritor metafísico del siglo y curiosamente es ahora más popular que nunca (...) «Kafkiano» es un adjetivo de uso corriente y suele denominar cualquier extrañeza y arbitraria trampa, y aun un encuentro absurdo diario. «Una confusión cotidiana» es una paradoja de Kafka y también ese sucedido que nos ocurre cuando vamos a visitar a un amigo que a su vez ha salido a visitarnos —y que no nos encontramos nunca. Kafka, además, ha entrado al arte del siglo por la pantalla. James Joyce ha sido torpemente explotado o peor homenajeado con incompetencia disfrazada de ditirambo. Marcel Proust todavía espera la búsqueda de su tiempo perdido por una cámara que mire y recuerde, mientras pasea por el camino de Swann. Pero ya hay un cine kafkiano sin Kafka: ese conocimiento es un tipo de reconocimiento (1997, p. 26).

Ejemplos de ese «cine kafkiano sin Kafka» son, según Cabrera Infante, películas de realizadores que van desde Chaplin a Antonioni. Y más bien le merece reservas la película en la que Welles buscó adaptar una obra literaria de Kafka:

Parecería que Kafka alcanzó su culminación en el cine con *El proceso* de Orson Welles, película en la que Welles confesó haber adaptado la novela «con bastante libertad» (...) Pero Welles cometió un crimen sin perdón, y para el que el castigo vendría antes que el veredicto: redujo toda la ambigüedad de la novela a la desafortada realidad de una pesadilla (1997, p. 27).

⁶ En un momento de la entrevista, Bodganovich, quien valoraba el cine de Welles por sus desviaciones del cine clásico de Hollywood, pero también por sus convergencias con esa narrativa hollywoodense tradicional que tanto admiraba (también entrevistó a una buena parte de sus exponentes), le pregunta a bocajarro si le gusta la novela *El proceso*, a lo que Welles responde: «Sí, Kafka me gusta mucho» (Welles et al., 1998, p. 262). La pregunta de Bodganovich despierta suspicacias sobre su propia opinión acerca de la literatura de Kafka, quizá «rara» para su gusto.

Es claro que a Cabrera Infante le gustaba Kafka, y también le gustaba Welles. Pero desapruaba lo que Welles hizo con Kafka. Señalemos que Welles no solo adaptó la novela «con bastante libertad», también la seleccionó entre el centenar de novelas que su productor, Alexander Salkind, le dio a elegir y prometió financiar.

Salkind fue con su padre, quien figura en los créditos como productor ejecutivo de *El proceso*, a buscar a Welles con la idea de financiarle una adaptación al cine del *Tarás Bulba* (1835), de Gogol. Padre e hijo se enteran entonces de que estaba ya en marcha, con recursos hollywoodenses, una adaptación cinematográfica de esa obra. Y optan por presentar a Welles, para que elija, una larga lista de títulos literarios, supuestamente ya pasados al dominio público y, por tanto, exonerados de pagar derechos de autor. Welles elige entonces *El proceso*, probablemente una de las obras más recientes en esa lista en la que predominaban autores del siglo XIX como Turguénev y Tolstói. La obra resultó no estar aún en dominio público, pese a lo cual los Salkind, que habían aprendido el arte de financiar películas sin contar con el dinero necesario, adquirieron los derechos. Su manejo financiero de la producción sería más adelante un gran dolor de cabeza para Welles, obligado a compensar con imaginación la falta de recursos. Un primer problema, más bien de índole política, fue que no obtuvieron permiso para filmar en el que había sido el país de Kafka, entonces parte de la Checoslovaquia comunista. En un principio se pudo filmar en Yugoslavia, lo que satisfizo al realizador por hallar en Zagreb cierta atmósfera que podía evocar la de Praga. Pero problemas de mala coordinación y falta de dinero obligaron a trasladar parte importante del rodaje a París, por lo que algunas escenas están rodadas en los inmensos y cavernosos espacios de la entonces abandonada estación de trenes de Orsay. También se rodó en Turín y en Roma.⁷



Fig. 2. *El proceso*, de Orson Welles (1962)

El texto literario y su adecuación cinematográfica

Anécdotas aparte, resulta fascinante especular con los motivos que hayan llevado a Welles a elegir a Kafka de la lista de los Salkind como hizo, y pasar a convertirse en el primer realizador en adaptar una obra de Kafka al cine. La singularidad del universo kafkiano iba a verse filtrada a través del estilo, también muy particular, de alguien con su propio universo. En la introducción de su interesante edición de una colección de ensayos sobre la adaptación al cine de obras literarias, Giovanna Pollarolo cita a Welles, a su vez citado por Robert Stam: «Si uno no tiene nada nuevo que decir sobre una novela, ¿por qué adaptarla en absoluto?» (2019, p. 20)

Si alguien comprendió que recitar un texto en voz alta ya implica «interpretarlo», ese fue Orson Welles. Lo aprendió en su precoz inicio en el mundo del teatro y su posterior incursión en el radioteatro. La diferencia

⁷ Para la historia de cómo se produjo *El proceso* he utilizado testimonios del propio Welles confiados a Peter Bodganovich en *This is Orson Welles* (1998), así como a estudiantes de la University of Southern California que le preguntaron sobre el tema tras una proyección de *El proceso*, como se aprecia en un video de 1981 indicado en las referencias bibliográficas.

entre la concentrada lectura silenciosa y la recitación de la lectura en voz alta lo llevó a valorar siempre el aporte creativo de los actores, base alrededor de la cual construiría el lenguaje audiovisual de las películas que dirigió, en las que busca subrayar la riqueza del texto de partida a través de la voz de sus actores o de una voz en *off*. Se percibe su afecto por cada palabra que cita del texto original. Así se luce el lenguaje shakesperiano en sus tres adaptaciones: *Macbeth* (1948), *Othello* (1951) y *Chimes at Midnight* (1966).

También hay un evidente afecto y un homenaje del cineasta al texto kafkiano en la película que nos ocupa. *El proceso*, de Welles, se abre con la lectura de un texto que, aunque brotado de la novela inacabada y póstuma (compuesta entre agosto de 1914 y, como ya se dijo, enero de 1915), ya había sido publicado en forma independiente en vida del autor. Nos referimos al breve relato «Ante la ley» [«Vor dem Gesetz»], publicado en 1915 en el número 34 del semanario judío independiente de Praga *Selbstwehr*, y recogido cuatro años más tarde en el volumen de cuentos *Un médico rural*.

«Ante la ley» y reordenamiento de la sucesión de acontecimientos

En la versión de la novela que Max Brod edita en 1925 según sus criterios, el breve texto de «Ante la ley» es enunciado por un sacerdote a modo de sermón para el protagonista Josef K. en el penúltimo capítulo (capítulo IX, «En la catedral»). El contenido de este texto con forma de parábola, sin embargo, poco tiene en común con una enseñanza transparente y edificante propia de este género de discurso, generalmente destinado a orientar a los creyentes por el «buen camino». En el texto de Kafka se habla de un «hombre de campo» llegado ante una «puerta de la ley», donde un guardián le impide pasar y le previene que, tras ese umbral, habrá otras puertas, custodiadas a su vez por otros guardianes, cada uno más fuerte que el anterior. El «hombre de campo» cree que esto significa que el guardián le indicará un momento más oportuno para traspasar la puerta. Y así, aguarda un largo tiempo, toda su vida a partir de entonces. Ya al borde de la muerte, le pregunta al guardián por qué no se ha presentado nadie más allí, por qué él no ha visto a ninguna otra persona en su situación. El guardián le contesta que esa puerta ha estado abierta solo para él, y que desde ese momento se cerrará para siempre. La larga espera del «hombre de campo» es como la búsqueda de justicia perseguida por Josef K. en los ocho capítulos previos: un emprendimiento absurdo para lograr un objetivo inalcanzable, pues él ignora qué delito se le atribuye para haber sido detenido, enjuiciado, y para ser, en el último capítulo, también sentenciado y ejecutado.

Con una animación de pantalla de agujas, parecida al efecto de dibujos sombreados con carboncillo, hecha por Alexandre Alexeieff y su esposa Claire Parker; con la música del «Adagio en sol menor» del compositor barroco Tomasso Albinoni y, sobre todo, con la lectura del fragmento «Ante la ley» en la voz en *off* de Welles, la película tiene un comienzo memorable, en el que la conjunción de lo visual y lo musical se subordinan para dar mayor realce al texto de Kafka. En esta introducción, la incorporación casi íntegra del texto —salvo pocas omisiones, como la descripción física del guardián-portero, reemplazada por su imagen—, sienta ya el tono de la película que se verá a continuación.

La versión del libro de 1925 se estructura en diez capítulos que aparentemente siguen el orden cronológico de su composición, salvo el capítulo quinto, fechado como escrito antes del tercero. En la edición y traducción de Isabel Hernández de 2004, cada capítulo está identificado como sigue, con un titular que informa de las situaciones y los personajes presentados: «Capítulo Primero – Arresto. Conversación con la señora Grubach. Después, la señorita Bürstner» (segunda semana de agosto de 1914); «Capítulo II – Primer interrogatorio» (finales de agosto/comienzos de septiembre de 1914); «Capítulo III – En la sala de sesiones vacía. El estudiante. Los negociados» (mediados de septiembre de 1914); «Capítulo IV – La amiga de la señorita Bürstner» (finales de septiembre de 1914); «Capítulo V – El apaleador» (21 y 29 de agosto de 1914); «Capítulo VI – El tío. Leni» (finales de septiembre y mediados de octubre de 1914); «Capítulo VII – Abogado. Fabricante. Pintor» (mediados de octubre/mediados de noviembre de 1914); «Capítulo VIII – El comerciante Block. Despido del abogado» (segunda mitad de noviembre de 1914); «Capítulo IX – En la catedral» (primera mitad de diciembre de 1914); «Capítulo X – Fin» (segunda semana de enero de 1915). La versión cinematográfica de Welles convierte el breve relato «Ante la ley» en una potente introducción que el resto de la película amplificará. También modifica, como vimos, el orden de los sucesos y escenas, e introduce situaciones y detalles nuevos.

Elementos introducidos por el cineasta

La oración con que se abre el capítulo primero del libro: «Alguien debía haber hablado mal de Josef K. puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron» (2004, p. 65), establece un narrador que no llega a saberlo todo y que infiere una difamación. La incertidumbre plasmada es aún mayor cuando la voz narrativa se hace preguntas sobre los inesperados visitantes de K. —«¿Qué clase de hombres son estos? ¿De qué hablaban? ¿De qué autoridades dependían?» (2004, p. 68)—, preguntas que parecen reflejar las que K. se haría a sí mismo. En la adaptación de Welles no hay narración en tercera persona, ni pensamientos de K. vertidos por una voz en *off*. Para evocar efectos similares a los del texto, el realizador introduce diálogos que prolongan y ahondan los de la novela: agrega nuevos intercambios de parlamentos, en los que el aturdimiento de K. ante su arresto lo lleva a confundir términos, a decir involuntariamente un par de palabras factibles de cargar connotaciones sexuales («pornógrafo» por «fonógrafo»; «ovular» por «oval»), lo que propicia la sospecha de los visitantes que él presume son agentes policiales, llegados a su cuarto de pensión a interrogarle sin antes identificarse, atribuyéndose facultades injustificadas para acosar al protagonista, motivo recurrente que la película toma de la novela. Para su versión del capítulo I de esta, Welles cambia la ocupación de la vecina de cuarto de K. en la pensión, la señorita Bürstner, quien pasa de ser taquígrafa a ser bailarina en un club nocturno, y hace que K. ya no trabaje en un banco, sino en una más genérica y abstracta, enorme, oficina, con miles de personas empleadas como mecanógrafas y con un segundo nivel que alberga inmensas computadoras.

En la escena del lugar de trabajo de Josef K., donde este es director de departamento, Welles introduce la primera de dos apariciones de la sobrina de K., personaje meramente mencionado en el libro por el tío de K. en el capítulo VI bajo el nombre Erna, pero llamada Irmie en la película. Si en el libro el lector se entera de su existencia a través del reproche verbal que el tío Karl le hace a K. porque no la recibió en su oficina por estar ocupado en su trabajo, en la película el personaje de la prima convertida en Irmie se corporiza en dos oportunidades: la primera, gesticulando muda tras la superficie transparente de una pared de vidrio, intentando comunicarse por señas con K. y generándole una situación inoportuna mientras él habla en ese momento con un jerarca superior, quien, por supuesto, también la ve. Aquí, Welles ha introducido un diálogo en el que el jefe le pregunta a K. por la edad de la chica, y K. asiente que entre quince y dieciséis años (en el libro, Erna tiene dieciocho). El superior reacciona dando a entender, indignado, que ello es una vergüenza porque «hay un lugar para todo», cargando al atribulado protagonista con un nuevo malentendido de connotaciones morbosas. Este, furioso, ordena a su secretaria que bote a Irmie del lugar. Así, la situación de la prima referida en un diálogo del libro se traslada amplificadas al lenguaje cinematográfico.



Fig. 3. Anthony Perkins en *El proceso*, de Orson Welles (1962)

Aspectos e interrogantes de la reelaboración cinematográfica

Al presentarlo en la pantalla, Welles modifica la escena del diálogo que K. sostiene —en el capítulo IV del libro—, en el comedor de la pensión de la señora Grubach, con la amiga de la señorita Bürstner, ansioso por interrogarle sobre la repentina ausencia de esta de la pensión. Welles transforma ese encuentro en un elegante movimiento de cámara, un *travelling* en los exteriores del conjunto de bloques de viviendas donde se halla la pensión en la que ambos personajes eran vecinos, y lo hace bajo la luz de «la hora mágica» del crepúsculo. Ello enciende las alarmas de lo estetizante y poco cotidiano, pero es compensado por elementos de claro valor angustiante y kafkiano: una mujer cojea notoriamente mientras carga un pesado baúl perteneciente a su amiga, la señorita Bürstner, se resiste a que K. le ayude con la carga y también se niega a informarle sobre el paradero actual de la señorita Bürstner, que tanto interesa a K. Welles le ha quitado a la amiga de la señorita Bürstner, del capítulo IV del libro, su apellido Montag, así como su ocupación de profesora de francés, para presentarla en una situación muy distante de la del personaje en el libro. Ni la presencia activa de Irmie, ni tampoco esta escena en que la amiga de la señorita Bürstner jala trabajosamente de un baúl en un descampado urbano bajo la luz crepuscular, son en la película irrelevantes. Y, definitivamente, no traicionan el espíritu del texto kafkiano.

El trayecto que sigue K. para llegar a la sala de sesiones del primer interrogatorio en el capítulo II fue reimaginado por Welles, en una escena que muestra a Josef K. sentado en una butaca de un majestuoso auditorio teatral colmado de gente, entre el público de un espectáculo que, dada la música que se escucha, parece ser de variedades. Una mujer, sentada en la fila detrás de él, le toca el hombro para avisarle que alguien le busca y pasarle un recado escrito. K. se retira de la sala, llega al vestíbulo nada majestuoso del auditorio, y se encuentra allí con el «inspector» que lo interrogó la mañana en que supo que estaba arrestado. Esta vez, el inspector lo deriva a dos «guardianes» que lo conducen por espacios ricos en claroscuros, más evocadores del cine expresionista alemán de la década del veinte que de las calles descritas con realismo en el libro de Kafka. El más impactante de estos espacios es un exterior bajo cielos oscuros, donde una multitud de personas, en su mayoría ancianas, calladas y en ropa interior, llevan colgando al cuello letreros, cada uno con una numeración, y sostienen lo que resta de sus ropas o vida civil en sus manos, en torno a una estatua misteriosa sobre un alto pedestal, totalmente cubierta por un manto.

Por cierto, Welles ha modificado en su película la ambientación y el vestuario en general, que para nada intentan reconstruir los de la época de Kafka. Por el contrario, se vale de locaciones existentes y mezcla edificaciones de distintas épocas, incluso algunas contemporáneas al rodaje. El protagonista K. viste más como un contemporáneo de John F. Kennedy que como uno de Kafka. La habitación minimalista y funcional que K. alquila en la vivienda de la señora Grubach se halla, como se ha mencionado, en un amplio y funcional departamento en uno de los bloques de un gran conjunto habitacional. Su oficina se halla en un edificio de vidrio laminado, de enormes ambientes, equipado con voluminosas computadoras. Ello contrasta poderosamente con las edificaciones monumentales de épocas pretéritas que en la película albergan para el olvido los incontables expedientes judiciales.

En algunas entrevistas, Welles minimizó aquellos aspectos del lenguaje cinematográfico de su película que los autoristas se encargaron de realzar, para declarar que esta se estructura sobre la labor del actor.⁸ Efectivamente, Welles desarrolla escenas cinematográficas de gran valor, partiendo básicamente de la *performance* actoral.

Para construir los potentes personajes con apariencias físicas y comportamientos muy vitales que demandaba el proyecto, Welles se vale de un gran reparto. Mencionemos a las tres mujeres que buscan seducir al protagonista: Jeanne Moreau como su vecina de cuarto, la señorita Bürstner; Elsa Martinelli como la lavandera que habita el enorme edificio de los Tribunales —que en el libro aparece en el capítulo III, mucho más temprano que en la película, como no tardaremos en ver—; y Romy Schneider como Leni, la enfermera del abogado. Las tres atraen a K., interpretado por Anthony Perkins, actor que la crítica de la época consideró inadecuado para el papel, por alterado y nervioso, ¿quizá demasiado parecido al Norman Bates que interpretó en *Psicosis* (1960) para Hitchcock? Bien observado, el personaje de K. parece no estar poseído por un pasado atroz que él necesite ocultar, como sí lo estaba el Norman Bates/Anthony Perkins de Hitchcock. El Joseph K./Anthony Perkins de Welles está orientado, por el contrario, al futuro, con el claro objetivo de ser exculpado, hasta que el sinsentido de la situación lo cerca y lo priva de toda posibilidad de salida.

⁸ Sobre todo si alguien tan meticuloso como Bodganovich le hace las preguntas.

Para su versión del capítulo VI, aparte de cambiar los nombres del tío Karl del libro, llamado ahora tío Max, y del abogado Huld, rebautizado como abogado Hastler, Welles entrelaza los capítulos V y VI utilizando el recurso del montaje de acciones paralelas. Las torturas a los «guardianes» por parte del «apaleador» en un estrecho trastero cercano a su oficina, que ocupan todo el breve capítulo V del libro, son mostradas en la película como simultáneas a la visita que a K. le hace en la primera mitad del capítulo IV del libro su tío, venido con urgencia del campo para proponerle al sobrino que ponga su «caso» en manos de su conocido, el abogado Hastler. La idea del cineasta de hacer que K. oculte a su tío la situación de horror que descubrió en el trastero, prefigura las acciones paralelas que se desarrollan cuando el tío Max lleva a K. a la vivienda y «bufete» del abogado. Allí, mientras el tío conferencia con Hastler sobre los posibles recursos legales disponibles para defender a su sobrino, Leni, la enfermera del abogado que hallaron convaleciente en cama, se lleva a K. por una serie de corredores y vericuetos, a fin de seducirlo a escondidas sobre una marea de expedientes desvencijados.

En los capítulos VI y VIII del libro destacan dos momentos importantes referidos al tío (Karl) y al abogado (Huld): la contratación y la cancelación del contrato de los servicios del abogado. Entre ambos capítulos, en el VII, se muestra cómo un cliente del banco le sugiere a K. que contacte a Titorelli, un «pintor de jueces», y para ello le facilita una tarjeta de recomendación. Titorelli parece representar el pragmatismo informal para hacer las cosas, por oposición a las instituciones oficiales, de las que se esperaría que fueran los mejores garantes del cumplimiento de las leyes. Titorelli da a K. una explicación sobre los diferentes tipos de absolución a los que en su caso puede aspirar, pero deja en claro que la única que podría darle esperanza de librarse totalmente de la acusación, no es viable. Por otro lado, Titorelli parece más interesado en que K. le compre alguna de sus pinturas, y logra incluso que se lleve varias. Poco persuadido de su posible apoyo, K. decide retirar a Huld de la defensa de su caso, y cuando se presenta ante él para hacerlo, presencia el grado de humillación y maltrato al que este somete a un cliente suyo, un comerciante llamado Block, cuyo caso evidentemente no resolverá.

En la película, Welles reordena radicalmente la sucesión de estas situaciones. Luego de que el tío Max lleve a K. donde el abogado Hastler, y se dé allí el encuentro erótico con su enfermera Leni —igual que en el libro—, Welles presenta la incursión de K. en la sala de sesiones en la que se había llevado a cabo su primer interrogatorio. Tiene entonces un encuentro con la mujer que está lavando ropa y que se le insinúa, hasta que son interrumpidos por el amante de la lavandera, un estudiante de Leyes que carga a la mujer para llevarla, no se sabe si contra su voluntad, al lecho del presidente de los Tribunales. Enseguida, K. conoce, además, al esposo de la lavandera, ujier del edificio de los Tribunales, quien le muestra los interminables despachos de los juristas, donde se hacían los «negociados», tal como en el libro, solo que allí esto sucede antes del capítulo III. Al salir del enorme edificio, K. se topa con su prima Irmie y le comunica su decisión de quitarle la defensa de su caso al abogado Hastler. Irmie no lo aprueba, y en esta conversación deja entrever cierto sentimiento platónico hacia su primo, quien nuevamente le da la espalda para regresar a su oficina. Esta conversación no aparece en el libro. Es tras estos dos episodios que el K. de Welles se presenta donde Hastler para retirarle la defensa de su caso, afirmándose más en su decisión una vez que presencia cómo el abogado maltrata a su cliente Rudi Bloch o Block. Este personaje, interpretado por Akim Tamiroff, es insuperable en su contundente, perturbadora actitud de apertura ante K. y de humillación y servilismo en su relación con el abogado.

La versión de la película de la conversación entre K. y el «pintor de jueces» Titorelli es bastante fiel a la escena en el capítulo VII, con citas literales de los comentarios al cuadro que el pintor está realizando y de la explicación de este último sobre los tipos de absolución. Sin embargo, al colocar la entrevista con Titorelli después de despedir al abogado, la escena cobra un nuevo sentido, pues el protagonista se interna más al fondo de esa selva de verborragia presuntamente legal, intrincada y absurda, dado que busca ahora ayuda en un personaje más dudoso aun que Hastler, quien al menos ostentaba un título de abogado. La traslación de ese pasaje al lenguaje audiovisual subraya, además, un *in crescendo* de irracionalidad: el precario taller del pintor es en la película una especie de gallinero construido en lo alto de una escalera, con tablas verticales muy separadas por las que asoma y acosa un grupo de excitadas niñas, ruidosas y hostiles, quienes cercan a Titorelli y a su visitante en planos cada vez más breves, todo ello acompañado por una música de jazz de ritmo acelerado, el extremo opuesto del pausado *Adagio* de Albinoni del comienzo y otras partes de la película.

Welles hace reaparecer al abogado Hastler en su versión del capítulo IX para interrumpir la intervención del sacerdote con una segunda recitación del relato «Ante la ley». Hastler dispone ahora de un proyector de diapositivas y proyecta sobre el cuerpo de Josef K. las imágenes de la pantalla de agujas de la introducción de la película. Por último, más adelante, a diferencia de lo narrado en el libro en el capítulo X, el Josef K. de la película no será asesinado con un puñal, sino con un cartucho de dinamita, que estalla antes de que K., desafiante de risa, pudiese lanzarlo de vuelta a sus verdugos, que se han alejado de él corriendo.

Lo kafkiano en la película

Es muy wellesiano el uso expresivo de la luz y sus contrastes clarososcuros que predominan en la película, así como su estética expresionista. Su espíritu coincide con las alargadas figuras de trazo esquemático, me atrevería a decir expresionistas, con que Kafka dibujó las siluetas negras para ilustrar su manuscrito de *El proceso*.⁹

Queda volver a imágenes tan intensas como las de las personas envejecidas y atribuladas, semidesnudas, en ropa interior o cubiertas con mantas, en silencio, cargando cada una en sus manos sus breves ropas o pertenencias civiles, y a sus cuellos letreros con largos números, junto a una estatua cubierta por un manto fantasmal. Y al cartucho de dinamita que los verdugos arrojan al socavón al que antes llevaron a K., y que estalla formando una oscura nube que toma la forma de un hongo. Welles declaró que, tras el Holocausto judío, el paralelo con los condenados y prisioneros de los campos de concentración fue intencional, así como el de Josef K. resistiéndose a ser obligado a suicidarse, o a ser cobardemente ejecutado con un explosivo. Aclaró también que la explosión en forma de hongo nuclear, sin embargo, no fue intencional: Welles detestaba ese tipo de simbolismo y no pudo evitar —aunque filmó varias explosiones— que el humo tomara esa forma (Welles et al., 1998, pp. 274-275).¹⁰ Es claro que el desenlace fue deliberadamente modificado. El señor K. del libro se deja apuñalar y se dice, en tono de exclamación, al verse morir: «¡Como un perro!» (2004, pp. 276).¹¹

Las modificaciones y adiciones referidas en todos los casos se fusionan muy bien con los diálogos extraídos del libro. Por cierto, cada actor —y en el elenco había «cómplices» habituales de Welles— aportó una apariencia física, un lenguaje corporal y una entonación al personaje interpretado, comenzando por el mismo Orson Welles en el papel del abogado Albert Hassler, y recitando «Ante la ley» al comienzo y nuevamente sobre el final de la película. Los créditos del final son leídos en voz alta por su voz inconfundible: «Yo interpreté al abogado, escribí y dirigí esta película. Mi nombre es Orson Welles».

En el contexto del libro de entrevistas *This is Orson Welles* (1998), en el que el entrevistador tiende a elogiar cada película del entrevistado, se percibe una extraña tensión cuando la película tratada es *El proceso*. Escudándose en cierto buen humor, Welles defiende apasionadamente su película basada en la obra de Kafka y parece advertir que, más allá de discrepar sobre aciertos y desaciertos, Bodganovich no aprueba que Welles haya elegido adaptar a Kafka. Así, muchas de sus preguntas merecen como respuesta el contundente consejo de Welles de que lea a Kafka y vea nuevamente la película (Welles et al., 1998, p. 286). Más allá de tratarse de una interpretación, no cabe duda de que Welles leyó con detenimiento y pasión el texto original, muy probablemente a diferencia de Bodganovich. En la película, los diálogos nuevos concebidos por Welles se entretajan con los directamente extraídos del texto de Kafka.

El traslado de un texto literario a un lenguaje audiovisual, ¿acaso conlleva que en la película se pierda el alcance del texto original? ¿«Lo kafkiano» es el tema o es la forma de tratar los acontecimientos presentados? ¿La forma de contarlos es lo que finalmente se materializa en «lo kafkiano»? No dudo que Welles haya intentado plasmar «lo kafkiano» sin por ello renunciar a su propio estilo cinematográfico. Por supuesto, esto lleva a la pregunta de si la manera en que Kafka escribe es conciliable con la manera de dirigir de Welles, o si Welles, como lo sugirió Bodganovich en sus primeras impresiones de *El proceso*, era en realidad el cineasta indicado para llevar a Kafka a la pantalla. Cabrera Infante (1997, p. 29), aparentemente, opina que no fue el cineasta indicado la vez que se lo propuso, pero que una película anterior de Welles, *La dama de Shangái* (1948), no pretendía estar inspirada en Kafka y, sin embargo, resultó más kafkiana que su película *El proceso*.

Otras adaptaciones cinematográficas

Hubo un par de otras versiones cinematográficas de *El proceso* que buscaron ser más fieles a Kafka al adaptarlo al lenguaje audiovisual.

⁹ Hay reproducciones de estos dibujos en la edición de Isabel Hernández indicada en las referencias bibliográficas.

¹⁰ Así lo hizo saber a Peter Bodganovich en el libro de entrevistas que aparece en las referencias bibliográficas, así como a los estudiantes universitarios de la University of Southern California que le preguntaron sobre el tema tras una proyección de *El proceso*, como se ve en un video documental de 1981 también indicado en las referencias.

¹¹ Curiosamente, el Josef K. de Welles comenta ante Leni que el abogado Hassler trata a su cliente Block/Bloch como a un perro. Lo dice antes de despedirse en su última visita a la casa del abogado. En la película es entonces Leni quien le recomienda que busque a Titorelli y le pida ayuda.

La primera fue dirigida por David Thomas, constituye el décimo episodio de la serie de televisión de la BBC *The Modern World: Ten Great Writers* y se emitió por primera vez el 13 de marzo de 1988. Tim Roth interpreta allí a un Josef K. de apariencia física cercana a la de Kafka.¹²

Franz Kafka's The Trial es un producto didáctico que escoge escenificar algunos pasajes del libro, alternados con explicaciones de un conductor-comentarista. Muchas escenas están acompañadas por una narración en *off* que cita literalmente pasajes de Kafka en tercera persona, el primero de los cuales es, por supuesto, la famosa primera línea de la novela: «Alguien debía haber hablado mal de Josef K. puesto que, sin que hubiera hecho nada malo, una mañana lo arrestaron» (2004, p. 65).

Una segunda versión posterior a la de Welles es *El proceso*, estrenada en 1993, dirigida por David Jones, adaptada por el dramaturgo y premio Nobel Harold Pinter (1930-2008), y filmada en Praga. La película está protagonizada por Kyle MacLachlan, a quien por siempre asociaremos al cine de David Lynch (un kafkiano a su manera), con un reparto de lujo que incluye a Jason Robards como el abogado y a Anthony Hopkins como el sacerdote. Hopkins devuelve al sacerdote el derecho a recitar «Ante la ley» que tenía en el libro, y digamos que lo hace en tono siniestro, casi como su personaje Hannibal Lecter de *El silencio de los inocentes* (1991).

Ambas adaptaciones del libro de Kafka, la de 1988 y la de 1993, fueron producciones a color muy esmeradas y correctas, ambientadas en la época en que se compuso la novela. En ambas es evidente la preocupación por ser fieles al texto original. Ambas carecen, sin embargo, de la intensidad «desaforada» y de la energía de la versión de Orson Welles, cuya aproximación logra en el espectador un estremecimiento en el que probablemente radique, en esencia, buena parte de «lo kafkiano».

Referencias bibliográficas

- Aguilar, C. (2014). *Guía del cine* (5.ª ed., corregida y aumentada). Madrid: Cátedra.
- Akash Chandra. (10 de octubre de 2012). *Filming 'The Trial' [1981] (Unedited) - Rare Orson Welles Documentary* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RbUe-bM6bXg>
- Alexandros Angelakis. (20 de enero de 2017). *Franz Kafka's 'The Trial'* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=81Q7BQjV-H0&list=PLe2IBzGSeT1ol-he0Q90pR2_zDECiucHe&index=6
- Biskind, P. (ed.). (2015). *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Cabrera Infante, G. (1997). *Cine o sardina*. Madrid: Extra Alfaguara.
- Hernández, I. (2004). Introducción y traducción del alemán. En F. Kafka, *El proceso* (Isabel Hernández, ed.). Madrid: Cátedra.
- Kafka, F. (2004). *El proceso*. (Isabel Hernández, ed.). Madrid: Cátedra.
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Ledgard, M. (2018). *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica.
- Pollarolo, G. (ed.). (2019). *Cine/Literatura. Nuevas aproximaciones a viejas polémicas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Soto, H. (2013). *Una vida crítica. Cuarenta y cinco años de cinefilia*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- The Museum of Cinema. (s. f.). *Orson Welles's The Trial (1962) Spanish Subtitles* [Video]. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x6mofjm>
- Welles, O., Bodganovich, P., & Rosenbaum, J. (1998). *This is Orson Welles*. New York: Da Capo Press.

¹² La película se halla disponible online, se agrega enlace en las referencias bibliográficas. En esa lista de los «diez grandes escritores del mundo moderno» de la serie estaban también Joyce y Proust.