

LA JUSTICIA EN LA PANTALLA

UN REFLEJO DE JUECES Y TRIBUNALES EN CINE Y TV

Luis Pásara

Editor

Capítulo 2



Manuel Alcántara / Michael Asimow / Ramiro Ávila / Javier de Belaunde
Lucía Dammert / Eduardo Dargent / Carles Feixa / Linn Hambergren
Manuel Iturralde Sánchez / Baldo Kresalja / Sebastián Linares
Santiago Mariani / Maria-Jose Masanet / Enrique San Miguel
José Sánchez-García / Martín Tanaka / Catalina Wainerman

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.43655 J La justicia en la pantalla: un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV / Manuel Alcántara, Michael Asimow, Ramiro Ávila ... [et al.]; Luis Pásara, editor.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
320 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

D.L. 2019-05158

ISBN 978-612-317-472-9

1. Películas cinematográficas - Crítica e interpretación 2. Películas cinematográficas - Aspectos sociales 3. Derecho en el cine 4. Justicia, Administración de - En el cine I. Alcántara, Manuel II. Asimow, Michael, 1939- III. Ávila Santamaría, Ramiro IV. Pásara, Luis, 1944-, editor V. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2019-051

La justicia en la pantalla

Un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV

Luis Pásara, editor

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2019

Tiraje: 1000 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-05158

ISBN: 978-612-317-472-9

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900436

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

EL PROCESO A LA JUSTICIA, DE ORSON WELLES

Luis Pásara

La película *El proceso* (*The Trial*) y su director Orson Welles han sido materia de mucha atención y una diversidad de análisis. El propio Welles ha respondido muchas entrevistas en las que *El proceso* y *Ciudadano Kane* fueron objeto de principal interés. A las respuestas del director sobre su obra hay que añadir las múltiples interpretaciones o lecturas hechas en el más de medio siglo transcurrido desde que se estrenó la película en 1963. En el presente texto se prestará atención, como sugiere su título, a aquello que el film nos dice acerca de la justicia.

Debe notarse que, según Welles, el tema de su película no es la justicia: «la monstruosa burocracia es el malvado de la pieza», declaró en 1981 ante un público universitario que acababa de ver la proyección¹. Durante la hora y media que duran los fragmentos que se conservan de esa comparecencia, la palabra «justicia» no surge del público en ninguna ocasión; es utilizada dos veces por Welles sin relación con la película. Algunos críticos siguen la argumentación del director y consideran que el protagonista, Joseph K., se encuentra «empeñado en comprender

¹ «The monstrous bureaucracy is the villain of the piece», en *Filming «The Trial»*, que recoge sin editar fragmentos de esa comparecencia en University of Southern California, que aparentemente Welles pensaba usar para producir un documental sobre la película. Welles (1981).

los crípticos secretos de una burocracia absurda y enfermiza» (Alfonso, 2015, p. 318).

Welles siempre insistió en que la película está «inspirada» en la novela de Franz Kafka que lleva el mismo título, pero subrayó que es una creación propia, no una mera adaptación cinematográfica. En cierta oportunidad, el director dio una explicación personal sobre el origen y la temática de *El proceso*: «Lo que hizo posible que yo hiciera la película es que a lo largo de toda mi vida se repiten en mí las pesadillas de culpabilidad: estoy en la cárcel y no sé por qué..., voy a ser juzgado e ignoro el motivo. Es algo muy personal, típico en mí. [...] Es la película más autobiográfica que jamás hice; la única que verdaderamente está cerca de mí» (Bodganovich & Wells, 1994, p. 310). Asimismo, en varias ocasiones reiteró que era «su mejor película».

Pero así fuera el sentimiento de culpa la motivación de Welles y que, al escoger *El proceso*, de Kafka, entre las 82 obras que listaron sus productores para que eligiera, viera en la novela un alegato contra la burocracia, la materia de novela y película es la justicia. El ciudadano que la protagoniza (*Joseph K.*, Anthony Perkins) es un acusado en un proceso policial y judicial que ni él ni el espectador logran entender. Una buena parte de la historia se desarrolla en los laberínticos pasillos de un palacio de justicia y otra, igualmente significativa, tiene lugar en casa del abogado (*Albert Hastler*, Orson Welles) al que Joseph K. recurre en procura de su patrocinio. Además, Welles decidió incluir en la película —tanto al comienzo como al final— un texto de Kafka, «Ante la ley», que no es parte de la novela pero que corresponde perfectamente a su línea argumental acerca de la relación entre el ciudadano y el sistema de justicia.

En lo que sigue, se examinará la atmósfera en la que la película sitúa el procesamiento de Joseph K., sus hallazgos a través de la experiencia judicial, la relación con su abogado y, finalmente, se propondrán algunas conclusiones acerca del enjuiciamiento de la justicia que nos propone *El proceso*.

EL CLIMA DE LA PELÍCULA ES EL DE LA JUSTICIA

Cuando le preguntan a Welles acerca de la diferencia entre el procesamiento que es presentado en la película y el sistema de justicia anglosajón, el director adscribe *El proceso* a la condición de una película europea, a partir de haberse inspirado en Kafka. Desde el punto de vista técnico, estamos pues, ante una producción referida al sistema inquisitivo —en verdad, llevado en la película hasta un extremo de vértigo—.

Al comienzo de la película, el Narrador previene al espectador: «¿Se siente usted perdido en un laberinto? No busque la salida, no podría encontrarla... No hay salida [...] esta historia es la lógica de un sueño... o de una pesadilla» (Welles, 1968, pp. 24-25). Es la manera de decirnos: «Bienvenidos al mundo kafkiano: el absurdo lo rige todo, la realidad objetiva se convierte en una telaraña surrealista, abstracta y psicológicamente asfixiante, en la que la intención de buscar una comprensión realista se ve siempre frustrada» (Torrents Valdeiglesias, 2013). Sueño o pesadilla, clima asfixiante o de vértigo es la atmósfera que crea Welles: «una atmósfera enigmática y opresiva» (Arroyo Quiroz, 2009, p. 10).

A tal efecto, el director utiliza como primer recurso la indefinición en el tiempo. No sabemos a qué hora del día o de la noche se desarrollan las escenas y cuando se rueda al aire libre la hora puede ser la del amanecer o la del atardecer. Tampoco se tiene elementos para estimar la duración de la historia narrada o cuánto tiempo transcurre entre una escena y otra. El segundo recurso desorientador —al mismo tiempo, del protagonista y del espectador— está dado por los escenarios. Por ejemplo, nos enteramos de que la suerte de jaula en la que trabaja y vive el pintor Titorelli se comunica por una puerta con el Palacio de Justicia. Este es un edificio laberíntico que marea al protagonista y lo hace incapaz de encontrar la salida —en el sentido literal y en el metafórico—.

El director crea «ese ambiente fantasmagórico, deforme, de sueño y pesadilla» (Johnson, 2013), «una telaraña donde el espectador se siente rodeado y atrapado de la misma forma que el personaje de Perkins» (Torrents Valdeiglesias, 2013). La escenografía «está dispuesta para empequeñecer al personaje, para hacerlo sentir parte de una masa y despersonificarlo. Welles quiere que sintamos la impotencia de Josef K. ante un sistema indescifrable, burocrático y corrupto» (Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía, 2014).

El personaje de Joseph K. fue encargado a Anthony Perkins por Welles, consciente este de la homosexualidad del actor —en la que según él mismo se mantuvo hasta pasar, diez años después, a la bisexualidad (Gianoulis, 2007)—, que añadía un toque de inseguridad y vulnerabilidad al personaje. No obstante, el director quiso mostrar al ciudadano acosado por el sistema y casi en la indefensión, y al mismo tiempo encontrar en él cierta capacidad para rebelarse y rechazar el cerco levantado a su alrededor. En *Filming «The Trial»*, Welles insistió en que Joseph K. no es un rebelde sino alguien que quiere progresar dentro del sistema pero este «está matándolo». De allí que el protagonista se encuentre en «un estado de real neurosis» (1981).

El sistema lo mata en definitiva pero, antes, lo hace pasar por el desconcierto proveniente de su incomprensión acerca del proceso en el que se le ha encausado. En diálogo con otro cliente de su abogado se lamenta: «Solo seguir las sesiones del Tribunal para estar al corriente, ya resulta... (Tiene aspecto de estar abatido) resulta demasiado extenuante para un hombre solo. Sí, demasiado» (Welles, 1968, p. 111). Pero el pintor Titorelli lo insta a no bajar la guardia: «usted no se puede desinteresar del asunto. Deben ser tomadas medidas: preguntas, declaraciones, observaciones, contradecaraciones, pruebas...» (1968, p. 130). Llamado ante el cual K. admite su perplejidad: «Lo que sorprende es ver hasta qué punto ignoro aún todo lo que concierne a su tribunal» (1968, p. 131). Una funcionaria judicial lo corrobora: «La gente ignora hasta tal punto nuestros procedimientos» (1968, p. 97).

«EL PERSONAJE DE JOSEPH K.
TRANSMITE AL ESPECTADOR LA
SENSACIÓN DE ASFIXIA EXISTENCIAL,
INCERTIDUMBRE,
DESUBICACIÓN, QUE CONDUCE
A LA CONCLUSIÓN DE QUE NO
HAY SALIDA POSIBLE PARA UN
SUJETO DISMINUIDO EN UNA
INSTITUCIÓN JUDICIAL».

En definitiva, Joseph K. efectúa una deducción cuando le indican que «está prohibido tocar esos libros» que son del juez de instrucción: «¡Son probablemente libros de derecho, y me está prohibido conocer las leyes! Es preciso que sea condenado en la ignorancia» (1968, p. 86). Comparte entonces su hallazgo con el ujier, a quien dice: «he venido porque quería ver desde el interior si su famoso sistema judicial era tan innoble como parecía desde el exterior. (Palideciendo)... Y, ahora que lo he visto, me siendo demasiado abrumado. Solo tengo un deseo..., irme de aquí...» (1968, p. 95). Una funcionaria le explica que su malestar se debe «a causa del aire enrarecido» y añade significativamente: «No estamos acostumbrados al aire del exterior» (1968, pp. 95, 98).

El personaje de Joseph K. transmite al espectador la sensación de asfixia existencial, incertidumbre, desubicación, que conduce en definitiva a la conclusión de que no hay salida posible para «un sujeto disminuido dentro de una institución judicial representada como vasta y poderosa» (Arroyo Quiroz, 2009, pp. 10-11). «Asistimos impotentes a un proceso sin salida que ni el propio protagonista entiende, lleno de trampas y puertas cerradas sin posible salida» (Johnson, 2013).

Tal como ocurre en la realidad de la experiencia judicial, al protagonista lo van capturando el cansancio y el desánimo. Joseph K. admite: «¿Con qué rapidez llega uno a desmoralizarse! Evidentemente, es lo que pretenden» (Welles, 1968, p. 49). Es el resultado de enfrentar en desventaja a un poder, más que arbitrario, caprichoso.

LOS HALLAZGOS DE UN ACUSADO

Aunque la palabra que usa la traducción al castellano para referirse al protagonista es «acusado», nunca se le acusa de algo, al tiempo que en los interrogatorios a los que es sometido sobresale su condición de sospechoso. En el mundo que rodea a Joseph K. todo —hasta la frase más inocente— puede dar lugar a la sospecha. Y él es, ante la policía y los jueces, un sospechoso. Es lo que ocurre en nuestras sociedades: se atribuye la condición de «sospechoso» rutinariamente no solo en el lenguaje policial —«individuo sospechoso», «actitud sospechosa», «vehículo sospechoso», etcétera— sino también en los medios periodísticos y en el lenguaje cotidiano.

Hacia el final de la película, el sacerdote da al protagonista una clave que él había ignorado: «Mientras no sea probado lo contrario, su culpabilidad está considerada como cierta» (Welles, 1968, p. 134). Se le revela así que, cuando se incorpora la sospecha como clave del sistema de justicia y de su comprensión social, se ha invertido la presunción de inocencia —nominalmente reconocida en los textos legales— para convertirla en los hechos en presunción de culpabilidad.

Otro descubrimiento relevante del protagonista concierne a los jueces. La secretaria asistente del abogado, Leni (Romi Schneider), lo ha prevenido: «El elegante ropaje y el sitial [de los jueces] no son sino una simple ilusión» (1968, p. 81), pero él mismo descubre la foto de una mujer desnuda en uno de los libros del juez instructor y exclama: «¿Y cuando pienso que son esos hombres quienes me juzgan...!» (1968, p. 86). Su indignación hace que le diga al esbirro que castiga

a los policías que trataron de apoderarse de sus pertenencias: «no es a ellos a quien es preciso castigar [...] si fuese a uno de esos altos magistrados a quien usted azotase..., me alegraría en gran manera de ello, y, más aún: incluso pagaría lo que fuese necesario para estimular su celo» (1968, p. 67). En esa misma dirección resulta atraído por una posibilidad: «¿Por qué un cerebro electrónico no podría reemplazar a un juez? [...] Todo llegaría a ser claro, limpio y preciso. En lugar de intentar abusar solapadamente de nuestra confianza» (1968, p. 102).

Alcanzado ese punto de escepticismo acerca de las decisiones judiciales, una larga conversación con el pintor Titorelli, responsable de pintar los retratos oficiales de los magistrados, lo devuelve a la confusión y el desconcierto. El pintor —de quien Leni ha dicho que «Nadie tiene más influencia sobre los magistrados» (1968, p. 122)— explica a Joseph K., dada su situación, las opciones que tiene:

qué clase de absolución deseaba. ¿La aparente, la definitiva o el aplazamiento? La definitiva, evidentemente, es lo mejor que hay..., pero rebasa mi influencia. [...] Por otra parte, no he oído hablar jamás de absolución definitiva [...] Puede elegir entre la absolución aparente o bien la prórroga indefinida. [...] en el caso de la absolución aparente, yo extiendo un certificado atestiguando su inocencia. Y me entrevisto con todos los jueces a los que conozco personalmente... [...] Le explico que usted es inocente y salgo garante de esa inocencia. [...] Algunos [jueces] no pueden hacer otra cosa más que creerme (1968, pp. 126-128).

El protagonista solo ve aumentar su desconcierto cuando Titorelli prosigue su explicación:

Lo que puedo obtener de mis amigos es que le alivien del peso de la acusación por un tiempo indeterminado...; pero no por ello quedará libre de ella. En el caso de la absolución definitiva, todos los documentos son destruidos, pero, en la absolución aparente, todo el expediente sigue su curso. Sube hasta el Alto Tribunal,

luego vuelve a bajar; vuelve a subir, vuelve a bajar..., y esas oscilaciones se hacen según un plan que usted no puede prever [...] Hasta he conocido casos en que el absuelto provisional, al volver del Tribunal, encontraba en su puerta a unos policías que iban de nuevo a detenerle. Pero se conserva siempre, teóricamente, la posibilidad de obtener otra absolución aparente.

K.: ¿Pero esa segunda absolución no sería más definitiva?

Titorelli: ¡Oh! ..., es automáticamente seguida de una tercera detención y de una tercera absolución, seguida esta de una... (1968, p. 129).

Aparte de la declaración de culpabilidad y la consiguiente condena, hay pues, tres tipos de decisión. La absolución definitiva es «lo mejor» pero es inalcanzable, incluso desconocida. La opción disponible se halla entre las otras dos decisiones «favorables» al acusado. La prórroga indefinida o aplazamiento simplemente posterga el proceso. En cambio, la sutileza de la «absolución aparente» parece parodiar algunas elaboraciones propias de los juristas: se absuelve, pero en cualquier momento el proceso revive y puede hacerlo indefinidamente. En suma, ninguna de las dos «salidas» ofrecidas por el pintor puede librar a Joseph K. del proceso. Su condición de acusado lo acompañará hasta la muerte. A esto se ha referido Andrew Grossman como «un sistema en el cual la inocencia original es un mito distante y la absolución solo una tregua temporal de un estado perpetuo de culpa innominada» (2013).

Debe notarse que la oferta de Titorelli de mediar en su caso no es gratuita. Al final de la larga conversación en la que el pintor ofrece a Joseph K. la influencia que tiene sobre los magistrados, se revela que, a cambio, el acusado debe comprar algunos cuadros suyos (Welles, 1968, pp. 130-131). Esto nos conduce al tema de la corrupción, del cual ya ha habido indicios en el desarrollo del guion. Por ejemplo, el abogado se vanagloria de tener en casa, oculto, al escribano principal del Tribunal (1968, p. 77) e Hilda (Elsa Martinelli), aparentemente atraída

por Joseph K., se ofrece a interceder por él ante el magistrado: «como empieza a interesarse por mí, yo podría ciertamente serle útil por esa parte» (1968, p. 89). De hecho, pese a que los operadores del sistema son masculinos, a las mujeres —por lo menos en los casos de Leni e Hilda— se les adjudica papeles de incidencia sobre los operadores del sistema.

El protagonista llega a dos conclusiones. La primera es que «Las mujeres tienen mucha influencia [sobre los jueces]. Mire al juez de instrucción, por ejemplo, no hay más que mostrarle una mujer para que inmediatamente vuelque el banquillo y al acusado con él, a fin de caer en sus faldas» (1968, p. 134). La segunda es que están tratando de obtener de él un soborno: «No dudo de que desearían llegar hasta el final de su comedia... esperando sacarme una fuerte suma. [...] Dígale a su famoso juez de instrucción que en ningún caso compraré la benevolencia de los funcionarios prevaricadores» (1968, p. 87).

A estas conclusiones ha arribado Joseph K. mediante su experiencia en el propio caso. En términos más generales, en su alegato ante el juez de instrucción el protagonista resume lo que ha aprendido acerca de la justicia:

mi detención, así como las condiciones en que está siendo llevado este interrogatorio, demuestran claramente la existencia de una vasta y poderosa organización. Y la razón de ser de esta vasta organización reside en esto: se escoge a no importa quién, se le acusa de no importa qué y se le juzga no importa cómo (1968, p. 63).

En cambio, el tío Max (Max Hauffer) representa la ingenuidad ciudadana de quien no ha experimentado el paso por la justicia; al enterarse de que su sobrino ha sido acusado replica: «eso no ocurre sin alguna razón, menos aun tratándose de un asunto criminal» (1968, p. 70). Específicamente, es el tío quien cree darle un consejo importante: «Lo que te hace falta, ante todo, Joseph, es un buen abogado» (1968, p. 70).

LA RELACIÓN CON EL ABOGADO ES INCONDUCTENTE

La relación abogado-cliente es un tema que ocupa un lugar preferente en *El proceso*, desarrollado no solo en la relación de Joseph K. con Hastler sino también en la existente entre este y otro cliente, Bloch (Akim Tamiroff), quien ha sido destinado por el abogado a vivir en su casa, en la habitación de la criada, para que se encuentre disponible en el momento en que el abogado quiera hablar con él.

Desde su experiencia inicial en la relación con el abogado, el protagonista intuye correctamente: «Estoy seguro de que el célebre abogado Hastler no hará nada por mí, salvo diferir las cosas», tal como se lo dice a su prima Irmie (Maydra Shore), quien replica: «A pesar de todo te es preciso un abogado» (Welles, 1968, p. 100), frase que se hace cargo de la decepción de Joseph K. pero, al mismo tiempo, alude a la inevitabilidad de recurrir a un profesional. Más adelante, en diálogo con Bloch, Joseph K. reitera: «Estoy cansado de tantas dilaciones. Hastler no hace nada absolutamente...» (1968, p. 114). Eso es lo que poco después reprocha al abogado: «Después de que vine a verle, ¿qué ha hecho por mí?... Nada...», y le anuncia su decisión de prescindir de sus servicios. La noticia no parece inquietar a Hastler, quien no responde a la queja sino más bien le hace saber que su reclamo y su decisión de dejar su patrocinio le han sido planteados por muchos otros: «¡Cuántos de mis clientes he visto en el mismo lugar que usted ocupa ahora, ahí, delante de mí, exponiéndome... exactamente los mismos propósitos! ...» (1968, pp. 115-116).

Entonces, el abogado Hastler decide dar una lección a este cliente insatisfecho: «es tiempo de mostrarle cómo se trata a un acusado» (1968, p. 116) y hace llamar a Bloch, a quien le espeta: «usted no se halla en estado de comprender todo eso» (1968, p. 117), en referencia a los procedimientos. Bloch se arrodilla ante la cama del abogado y Joseph K. le dice: «¡De pie! ¿No le da vergüenza?» (1968, p. 118). En ese momento tiene el lugar el siguiente diálogo:

El abogado: ¿Quién es su abogado?

Bloch: Usted, usted...

El abogado: ¿Y aparte de mí?

Bloch: Nadie, se lo juro, señor; nadie.

El abogado: ¡Entonces, no debe escuchar a ninguna otra persona!

Unos momentos después, Joseph K. vuelve a increpar a Bloch: «¿Es que no se da cuenta de que le está humillando para demostrar que lo tiene bajo su dominio?». Leni le indica «a Bloch que es preciso besar la mano del abogado» (1968, p. 118) y este dice: «Estoy a sus pies. ¡Oh! ¡Se... señor, estoy a sus pies!» y besa la mano del abogado (1968, p. 119).

En la siguiente escena, conversan Leni y Joseph K., convencido este de su decisión de dejar al abogado. Ella le dice: «¿Crees que podrás ir lejos sin él?» y él replica: «Y con él, ¿he ido lejos?» (1968, p. 122), pregunta que muchos clientes harían bien en formularse. Unos momentos después, añade: «he visto lo que es ser su cliente. He visto dónde estaba Block por eso. No es un cliente... es el perro del abogado» (1968, p. 123). Esa situación servil, de sometimiento del cliente al abogado, de estar «completamente a merced de su abogado», repugna al protagonista. Pero Leni, la secretaria de Hastler, le revela: «En realidad, a él le satisface eso» (1968, p. 113).

«LA INEVITABILIDAD DE UNA
RELACIÓN DE DEPENDENCIA
DEL CLIENTE RESPECTO AL
PROFESIONAL QUE NO SE OCUPA
DE SU CASO ES LO QUE PRESENTA
LA PELÍCULA DE WELLES, UN
ALEGATO FORMIDABLE CONTRA
EL EJERCICIO DEL ABOGADO
LITIGANTE».

El abogado «da por sentada su culpabilidad [la del cliente] y se presenta como un ser poderoso, amenazador, con una presencia física realizada por la angulación de la cámara, un ser abyecto, en absoluto preocupado por el destino de sus clientes» (Roldán Usó, 2015). Respecto a la relación abogado-cliente, Morachimo observa: «En ninguna escena se les ve discutiendo el caso o al abogado trabajando en él» (2010). La inevitabilidad de una relación de dependencia del cliente respecto al profesional que no se ocupa de su caso es lo que presenta la película de Welles. Para Arroyo Quiroz el abogado «pareciera estar más bien coludido con el sistema judicial represor» (2009, p. 12); coincide Morachimo: «el abogado es un brazo más del sistema que persigue a K., un sistema absurdo y opresor» (2010).

El proceso incluye, pues, un alegato formidable contra el ejercicio del abogado litigante. El personaje, caracterizado por el propio Welles —quien en *Filming «The Trial»* sostiene que no encontró el actor que representara adecuadamente el papel—, no presta atención al contenido de los casos —en el diálogo no existe mención alguna de la acusación que pesa sobre Joseph K.—, se vale de sus relaciones con quienes integran el aparato de justicia y en el nexo con los clientes ejerce, con placer, un papel dominante que se basa en la ignorancia jurídica de ellos. Todo ello, amparado en que contar con un abogado es imprescindible o inevitable cuando se tiene un litigio judicial. Y lo es, tanto por la imposición legal de la defensa cautiva, que obliga a contar con un abogado, como por lo inerme que se halla un ciudadano lego ante un sistema de justicia cuyas claves no conoce.

A LAS PUERTAS DE LA LEY

Se señaló antes que Welles decidió incluir en la película un texto de Kafka titulado «Ante la ley», que se publicó en 1915, cuando su autor vivía. De algún modo, se condensa en él la visión que el autor tenía sobre la justicia —desarrollada en su novela *El proceso*, que se publicó

diez años después del otro texto— y, como parte del film, complementa la historia que es materia de la narración. Dice este texto:

Ante la Ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un campesino y le ruega que le permita entrar a la Ley. Pero el guardián responde que en ese momento no le puede franquear el acceso. El hombre reflexiona y luego pregunta si es que podrá entrar más tarde.

—Es posible —dice el guardián—, pero ahora, no.

Las puertas de la Ley están abiertas, como siempre, y el guardián se ha hecho a un lado, de modo que el hombre se inclina para atisbar el interior. Cuando el guardián lo advierte, ríe y dice:

—Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda esto: yo soy poderoso. Y yo soy solo el último de los guardianes. De sala en sala irás encontrando guardianes cada vez más poderosos. Ni siquiera yo puedo soportar la sola vista del tercero.

El campesino no había previsto semejantes dificultades. Después de todo, la Ley debería ser accesible a todos y en todo momento, piensa. Pero cuando mira con más detenimiento al guardián, con su largo abrigo de pieles, su gran nariz puntiaguda, la larga y negra barba de tártaro, se decide a esperar hasta que él le conceda el permiso para entrar. El guardián le da un banquillo y le permite sentarse al lado de la puerta. Allí permanece el hombre días y años. Muchas veces intenta entrar e importuna al guardián con sus ruegos. El guardián le formula, con frecuencia, pequeños interrogatorios. Le pregunta acerca de su terruño y de muchas otras cosas; pero son preguntas indiferentes, como las de los grandes señores, y al final le repite siempre que aún no le puede dejar entrar. El hombre, que estaba bien provisto para el viaje, invierte todo —hasta lo más valioso— en sobornar al guardián. Este acepta todo, pero siempre repite lo mismo:

—Lo acepto para que no creas que has omitido algún esfuerzo.

Durante todos esos años, el hombre observa ininterrumpidamente al guardián. Olvida a todos los demás guardianes y aquel le parece

ser el único obstáculo que se opone a su acceso a la Ley. Durante los primeros años maldice su suerte en voz alta, sin reparar en nada; cuando envejece, ya solo murmura como para sí. Se vuelve pueril, y como en esos años que ha consagrado al estudio del guardián ha llegado a conocer hasta las pulgas de su cuello de pieles, también suplica a las pulgas que lo ayuden a persuadir al guardián. Finalmente, su vista se debilita y ya no sabe si en la realidad está oscureciendo a su alrededor o si lo engañan los ojos. Pero en aquellas penumbras descubre un resplandor inextinguible que emerge de las puertas de la Ley. Ya no le resta mucha vida. Antes de morir resume todas las experiencias de aquellos años en una pregunta, que nunca había formulado al guardián. Le hace una seña para que se aproxime, pues su cuerpo rígido ya no le permite incorporarse.

El guardián se ve obligado a inclinarse mucho, porque las diferencias de estatura se han acentuado señaladamente con el tiempo, en desmedro del campesino.

—¿Qué quieres saber ahora? —pregunta el guardián—. Eres insaciable.

—Todos buscan la Ley —dice el hombre—. ¿Y cómo es que en todos los años que llevo aquí, nadie más que yo ha solicitado permiso para llegar a ella?

El guardián comprende que el hombre está a punto de expirar y le grita, para que sus oídos debilitados perciban las palabras.

—Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré (Kafka, s.f.).

La parábola contenida en este texto² está explícitamente referida a la ley, que no es un elemento resaltado en el guion de la película.

² Martin Scorsese confió en una entrevista que este corto texto inspiró el diálogo que Paul y el conserje del Club Berlín sostienen en su película *After Hours*, frustrado como el director se sentía por la continua espera a la que fue sometido en la producción de *La última tentación de Cristo*, que él asoció a la espera del campesino a las puertas de la ley (Keyser, 1992, p. 145).

En esta es más bien el funcionamiento del sistema lo que lleva a la conclusión que Joseph K. propone, ante una sala de justicia que está llena de público: «Lo que me ocurre a mí no tiene mucha importancia; pero sepan que mi caso no es único, y que otros podrían correr la misma suerte que yo. Es por ellos por lo que he venido aquí, y no por mí mismo» (Welles, 1968, p. 62). Con esto se subraya que, sueño o pesadilla, el caso de Joseph K., lejos de ser excepcional, representa aquello que es la justicia; en otras palabras, «la figura de Josef K. funciona como una metáfora del individuo ‘procesado’ cuya subjetividad se diluye y extingue en el fondo de un sistema saturado de casos crípticos e imposibles de resolver» (Arroyo Quiroz, 2009, p. 11).

Morachino sostiene que «se deja en blanco la mención a la falta que K. cometió con la intención de ilustrar lo genérico del proceder del sistema. La Ley o el Estado de derecho se nos presenta como un complejo aparato burocrático, de cuyo brazo armado es presa Josef K. a lo largo de toda la película». Todavía más: «El proceso es la profunda disociación que existe entre la Ley y la Justicia (...) La Ley es una puerta cerrada en el camino a la Justicia para K.» (2010). La justicia, escrita con mayúscula, alude no a la que se administra en los tribunales sino a aquella recta solución de problemas a la que el ciudadano aspira³.

Para Villegas López, en *El proceso* «Welles deja transparentar, sobre todo, su aversión a las leyes y métodos que la sociedad se ha inventado para oprimir al individuo» (1968, p. 15). Y Roldán Usó razona que «La imagen que Welles muestra de la justicia, de las autoridades,

³ En otro lugar me he referido a ambos significados de la palabra *justicia*: «Los dos sentidos de la palabra no solo son diferentes. Con cierta frecuencia llegan a ser opuestos hasta el punto de colisionar. Esto es, de un lado tenemos un sentimiento humano que requiere respeto a lo que se estima es derecho de cada quien, honradez en el comportamiento de unos respecto de los otros, y una sanción imparcialmente establecida para quien transgreda ciertas líneas. De otro lado, está ese aparato encargado de administrar la justicia, para lo cual está dotado de códigos y leyes, funcionarios y recursos presupuestales. Es un aparato que, según la percepción prevaleciente en América Latina, no hace *justicia* en el primer sentido de la palabra» (Pásara, 2014, pp. 15-16).

del ejercicio del derecho y de la aplicación de las leyes es realmente detestable» (2015). Lo es, en verdad, y es propósito de la película mostrarla así, como un mundo donde la ley es inaccesible, según expone la imagen del hombre que espera a sus puertas, un sistema que es ilegible (Grossman, 2013), en el que «lo que convierte al reo en culpable no es el delito que haya o no cometido, sino la sistemática acusación a la que se le somete» (Morachimo, 2010).

¿Es *El proceso*, de Orson Welles, una representación o una caricatura de la realidad? Al espectador corresponde decidirlo —y cada quien responderá según sus conocimientos y experiencias— pero quienes nos hemos interesado en el tema de la justicia realmente existente tenemos que admitir que ciertos rasgos siniestros del sistema aparecen magistralmente retratados en esta película clásica.

REFERENCIAS

- Alfonso, R. (2015). El proceso. En Ramón Alfonso, *El Universo de Orson Welles* (pp. 316-320). Madrid: Notorius Ediciones.
- Arroyo Quiroz, C. (2009). La «traducción filmica» de *El Proceso* de Franz Kafka realizada por Orson Welles. *Casa del tiempo*, 18, 9-12. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/18_iv_abr_2009/casa_del_tiempo_eIV_num18_09_12.pdf
- Bogdanovich, P. & O. Welles (1994). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo.
- Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía (2014). *Catálogo del XV Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía «El tiempo de las distopías»* (pp. 71-73). Medellín: Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquía.
- Gianoulis, T. (2007). *Anthony Perkins*. https://web.archive.org/web/20071011181545/http://www.glbtc.com/arts/perkins_a,2.html
- Grossman, A. (2013). *Orson Welles' The Trial Is a Study in Transcendental Sociology*. <https://www.popmatters.com/175398-aspects-of-orson-orson-welles-the-trial-a-study-in-transcendental-so-2495722799.html>

- Johnson, H. (2013). *Centenario de Orson Welles. El proceso (The Trial, 1962) de Orson Welles*. <https://hildyjohnson.es/?p=3838>
- Kafka, F. (s.f.). *Ante la ley*. <https://ciudadseva.com/texto/ante-la-ley/>
- Keyser, L. J. (1992). *Martin Scorsese*. Nueva York: Twayne.
- Morachimo, M. (2010). *El proceso, de Orson Welles*. <https://cineyderecho.wordpress.com/2010/08/15/el-proceso-de-orson-welles/>
- Pásara, L. (2014). *Una reforma imposible. La justicia latinoamericana en el banquillo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Roldán Usó, P. (2015). *Orson Welles y la justicia*. <http://www.elespectadorimaginario.com/orson-welles-y-la-justicia/>
- Torrents Valdeiglesias, X. (2013). *El proceso (Le procès, Orson Welles, 1962)*. <http://elpajaroburlon.com/cine-thriller/elprocesowelles/>
- Villegas López, M. (1968). Prólogo a *El proceso*, de Orson Welles. Barcelona: Aymá S.A. Editora.
- Welles, O. (1968). *El Proceso*. Barcelona: Aymá S.A. Editora.