

**CARTOGRAFÍA IMPOSIBLE PARA UN AGRIMENSOR:  
LA PARADOJA DE *EL CASTILLO* DE KAFKA EN LOS FILMES DE  
RUDOLF NOELTE, ALEKSEI BALABANOV Y MICHAEL HANEKE**

**IMPOSIBLE CARTOGRAPHY FOR A SURVEYOR: KAFKA'S *THE  
CASTLE*'S PARADOX IN RUDOLF NOELTE, ALEKSEI BALABANOV  
AND MICHAEL HANEKE'S FILMS**

**Bettina Girotti**

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
[bettina.girotti@hotmail.com](mailto:bettina.girotti@hotmail.com)

**Resumen:**

El estudio sobre los géneros En este trabajo nos proponemos analizar los filmes de Rudolf Noelte, Aleksei Balabanov y Michael Haneke que toman como punto de partida la novela inconclusa *El Castillo* escrita por el checo Franz Kafka. El corpus seleccionado es aquí entendido no como una simple adaptación o ilustración de la novela, sino una interpretación crítica de ésta. Las posibilidades que el texto literario abre a partir de las lagunas y saltos temporales y espaciales permiten a cada uno de los directores trabajar de forma particular, sin dejar de retratar elementos ya presentes en Kafka. Nos detendremos en la construcción de espacio, observando en qué medida la violencia ejercida sobre el protagonista se plasma en cada uno de los textos filmicos: la dimensión espacial resulta en los tres casos un mecanismo al servicio de la opresión del individuo por el sistema, tópico central kafkiano. Consideraremos aquí no sólo el cambio de soporte, sino además el cambio en los modos de producción cinematográficos y la distancia entre sus contextos de producción.

**Abstract:**

In this work we attempt to analyze Rudolf Noelte, Aleksei Balabanov y Michael Haneke's films based in Franz Kafka's *The Castle*. The selected corpus is conceived not as a simple novel adaptation or illustration, but as its critical interpretation. Possibilities opened by gaps and by temporal and special leaps allow each director work in a particular way, without abandoning elements already presents in Kafka. We will consider space construction, attending how violence over the main character is expressed in each film: space dimension appears as a mechanism that works for the oppression of the individual by the system, central theme in Kafka. We will consider, not only support changes, but also the ones in cinematographic production and distance between their productive contexts.

**Palabras clave:**

Construcción espacial; transposición literatura-cine; *El Castillo*.

**Keywords:**

Space Construction; Literature-Cinema Transposition; *The Castle*.

## 1. Introducción

A menos de un siglo de su muerte, la obra de Franz Kafka (Praga, 1883-Kierling, 1924), considerada una de las más influyentes de la literatura universal, expone muchos rasgos de la modernidad al expresar “una nueva visión del tiempo y del espacio (...) Ahí donde la narración naturalista describía sólo superficies y temporalidades lineales, Kafka descubrió abismos, espesores, pliegues: el espacio relativo había entrado en la literatura” (Molina, 2004, p. 29).

Entre los cuentos y novelas del escritor checo, *El Castillo* (*Das Schloß*), publicada de forma póstuma por Max Brod en 1926, ha sido llevado a la pantalla de cine en reiteradas oportunidades<sup>1</sup>. Esta novela, inconclusa, narra las peripecias de K, quien lucha para que su trabajo sea reconocido, esperando el permiso de las autoridades para establecerse en el pueblo al que acude en calidad de agrimensor. Éstas gobiernan en un castillo aisladas de sus súbditos, a quienes atemorizan imponiendo reglas sin sentido.

Tal como sostiene Mauricio Molina, en Kafka el espacio se desdobra y se convierte en sustancia maleable, por lo que se pierde cualquier referencialidad directa:

Kafka descubre pliegues en el espaciotiempo, 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 (2004, pp. 29-30).

---

<sup>1</sup> La lista de versiones cinematográficas inicia con una producción para la televisión alemana dirigida por Sylvain Dhomme en 1962, seguida, en 1968, por *Das Schloß*, largometraje dirigido por Rudolf Noelte. La siguiente, de 1984 es una serie para t.v. francesa titulada *Le Château* y dirigida por Jean Kerchbron. Seguirán los largometrajes, *Linna*, del finlandés Jaakko Pakkasvirta de 1986 y *Tsikhe-Simagre* de 1990 dirigida por Dato Janelidze. Finalmente en los '90s, se encuentran *Zamok*, dirigida en 1994 por el ruso Aleksei Balabanov y, en el año 1997, *Das Schloß* realizada por Michael Haneke, originalmente para la televisión austríaca.

Tomaremos en este trabajo los filmes del alemán Rudolf Noelte (1968), del ruso Aleksei Balabanov (1994) y del austríaco Michael Haneke (1997), considerándolos no como una simple adaptación o ilustración de la novela de Kafka, sino como una interpretación crítica de ésta. La selección del corpus obedece a un formato común, el largometraje, y a la relevancia de cada uno de los directores para la producción cinematográfica de sus respectivos países. La posibilidad abierta desde un comienzo por la novela, a partir de las lagunas y saltos temporales y espaciales allí operados, permite a cada uno de ellos trabajar con el texto de una forma particular, sin dejar de retratar elementos ya presentes en Kafka.

Aquí nos concentraremos en la construcción de espacio en cada uno de los textos fílmicos a través de los aportes de la narratología. En el libro *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (1995), André Gaudreault y François Jost sostienen que “la unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, como vamos a ver, *a la vez*, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 87). Por este motivo, en el presente análisis intentaremos ver en qué medida la violencia ejercida sobre el protagonista se plasma en cada uno de los textos fílmicos en la construcción del espacio. Partimos de la hipótesis de que el espacio operará en estos tres casos como el mecanismo privilegiado para mostrar la idea del individuo víctima del sistema, tópico central de la obra de Kafka. La elección de la dimensión espacial por sobre otros elementos que estructuran el relato se apoya justamente en la paradoja que se desprende del argumento de la novela: el espacio, tal y como lo presenta Kafka, resulta imposible de medir y de delimitar para un agrimensor, un especialista en el estudio los objetos territoriales

Consideraremos aquí no sólo el cambio de soporte, sino además el cambio en los modos de producción cinematográficos y la distancia entre sus contextos de producción. Un recorte de tales características permitirá, por un lado, un

enriquecimiento en la lectura de los filmes gracias al trabajo comparativo, así como también abrir nuevas perspectivas de lectura para la novela de Kafka.

## **2. El espacio en Kafka: entre la madriguera y el laberinto**

Como primer punto en nuestro análisis, entonces, debemos precisar cuáles son las características del espacio en la novela de Kafka. A propósito de su obra literaria, Maurice Blanchot resalta la esencia fragmentaria de ésta afirmando que “(l)os principales relatos de Kafka son fragmentos, el conjunto de la obra es un fragmento. Esta carencia podría explicar la incertidumbre que hace inestables, sin cambiar su dirección, la forma y el contenido de su lectura.” (1993, p. 87). De este modo, para Blanchot, la condición fragmentaria está directamente relacionada con las dudas -incertidumbre, tomando el término que utiliza el autor- que asedian los protagonistas, las cuales se reflejan en una inestabilidad tanto de la forma como del contenido. Entendemos que la incertidumbre aparece, entre otras, en la forma en que el espacio es construido por Kafka.

En el caso de *El Castillo*<sup>2</sup> la descripción de los espacios (tanto los espacios reales por los que el agrimensor transita o aquellos que ve, así como los espacios imaginarios que recuerda o que algún otro personaje le describe) comporta un elemento fundamental. Llama la atención que el grado de detalle es mayor en las descripciones acerca del castillo que en aquellas referidas a los espacios por los que se mueven los personajes. En este sentido, debemos considerar estas explicaciones en relación a aquellas que el narrador hace sobre los habitantes del pueblo que rodea el castillo: las personas son dibujadas como parte del espacio, como si la internalización del funcionamiento y de las normas del sistema allí vigente -conocimiento que permanecerá velado para K- los convirtiese en engranajes de una gran máquina. La idea de una máquina cuyo funcionamiento se extiende sobre el pueblo aparece planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1978). La dimensión espacial será uno de los

---

<sup>2</sup> Hemos trabajado aquí con la edición de Losada, traducida por Francisco Zanutigh Núñez.

elementos basales de su trabajo, el cual parte de la pregunta acerca de cómo *entrar* en la obra de Kafka, para lo cual los autores proponen junto a la imagen del rizoma -que ha marcado su propuesta teórica- la de una madriguera. Aquí, los personajes aparecen como elementos constituyentes del dispositivo-maquinico propuesto por Kafka, dispositivo del cual sus novelas se presentan como desmontajes. Éstas aparecen, para Deleuze y Guattari, como un tercer estadio de la máquina literaria de Kafka, antecedidas por las cartas y los cuentos. Serán justamente sus novelas aquellas obras en las cuales la estructura de rizoma o madriguera se concrete en forma de máquina que, sostiene:

ya no es mecánica ni cosificada, sino que encarna en dispositivos sociales muy complejos que permiten obtener, con un personal humano, con piezas y engranajes humanos, efectos de violencia y de deseo inhumanos infinitamente más fuertes que aquellos obtenidos gracias a los animales o gracias a mecánicas aisladas (Deleuze & Guattari, 1978, p. 61).

El espacio, entonces, no sólo comporta una dimensión arquitectónica, sino que está estrechamente vinculado a los habitantes del pueblo, quienes potencian la incertidumbre -tomando la palabra elegida por Blanchot- de un espacio fragmentado.

Dejemos momentáneamente en suspenso su relación de los demás personajes, para concentrarnos en la forma en que el espacio es construido. Comenzaremos por el primer “gran espacio”: el pueblo que depende del castillo. Debemos para ello tener presente que K es un extranjero en aquel lugar y, por lo tanto, lo desconoce totalmente. A este desconocimiento inicial, se suma el hecho de que su llegada sucede en la noche y que, durante su estadía, el pueblo está cubierto por nieve, por lo cual cualquier particularidad cromática que pudiesen revestir las edificaciones -y que pudiese servir de referencia- queda disimulada bajo un manto blanco. La indefinición espacial se explicita desde el comienzo del relato: se trata de una noche cerrada, un pueblo hundido en la nieve y la montaña del castillo se encuentra rodeada por la niebla y la oscuridad. Justamente, las primeras palabras del

protagonista serán “¿A qué pueblo he venido a parar? ¿Es que no hay un castillo?” (Kafka, 1977, p. 8).

A lo largo de su estadía, K se dedicará a recorrer el pueblo, sin embargo, en sus sucesivos paseos le resulta imposible reconstruirlo cartográficamente y, por lo tanto, trazar un camino hacia el castillo. La organización del pueblo parece escapar a toda lógica. Un claro ejemplo de ello es el hecho de que la calle principal no conduce al castillo, sino que sólo llega hasta sus cercanías para luego desviarse. Otro elemento que impedirá que K pueda configurar un mapa de la aldea será la duplicación de espacios, tal como sucede con las posadas (duplicación que también podemos encontrar en la presentación de algunos personajes). Esta imposibilidad de reconstruir cartográficamente la ciudad por parte de K resulta, a su vez, sumamente paradójica si observamos que se trata de un agrimensor.

Este gran espacio que constituye el pueblo se vuelve imposible de reconstruir en su totalidad, sólo nos llegará a través de fragmentos. Estos constituyen, a su vez, unidades espaciales menores: las posadas, las casas de algunos personajes (Lasserman, Barnabas, el alcalde) o lugares comunes, como la escuela. Estos espacios, a su vez, no nos son accesibles en su totalidad, sólo podemos acceder a algunas habitaciones, al igual que el protagonista. Pero además, éstas generan confusión al proponerse como espacios funcionalmente múltiples, siguiendo el principio de duplicidad que antes mencionamos. En muchos casos se trata de lugares de descanso, pero al mismo tiempo devienen en lugares de trabajo, repletos de de archivos y expedientes, lo cual queda condensado en la imagen de los funcionarios que reciben visitas en camión. La idea de un espacio compuesto de espacios más pequeños, también puede verse en la presentación del castillo. A la mañana siguiente a su llegada, K ve por primera vez el edificio: no se trataba ni de un antiguo castillo feudal ni de un pomposo edificio moderno sino de “un amplio conjunto arquitectónico que se componía de algunos cuerpos de dos pisos, pocos, pero de muchas construcciones bajas que apretaban unas contra otras. Si uno no sabía que era un castillo podría tomarlo por un pueblecito” (Kafka, 1977, p. 14).

La imposibilidad de una visión general, ha sido asimilada en otras oportunidades a la imagen del laberinto. En esta línea, George Steiner (1994) propone pensar -no desde un enfoque espacial- esta figura afirmando que sería absurdo “negar la cualidad profundamente personal del laberinto kafkiano” el cual “promueve infinidad de enfoques, infinidad de procesos de penetración” (162). Sobre esta cuestión, Adriana Cid manifiesta que “en el corpus kafkiano rara vez se halla una remisión explícita a dicho motivo [el laberinto]. Y sin embargo el universo ficcional del escritor checo parece evocar de modo ineludible el laberinto, al menos en la modalidad en que este mitologema ha sido revisitado por el siglo XX” (2007, p. 66). La autora analiza justamente esta figura en la transposición que Orson Welles hace de otra famosa novela de Kafka, *El Proceso* (*The Trial*, 1962). Su análisis se centra en la construcción espacial de ambos autores considerando esta construcción en su vertiente barroca. Esta figura, tal como expone Cid, tiene múltiples variantes, no sólo en cuanto a su evolución histórica, sino también según se considere su organización arquitectónica, su centro (o centros), sus planos, ramificaciones o su relación con el objetivo perseguido por el héroe<sup>3</sup>. Más allá de los detalles de su análisis, resulta interesante observar de qué modo la autora propone un abordaje del laberinto no sólo desde un enfoque visual-arquitectónico, sino también visual-lumínico, cinético y sonoro.

Recuperamos aquí la clasificación propuesta por Cid, para intentar reconstruir la distribución espacial propuesta por Kafka en *El Castillo*: el centro del laberinto es, justamente, el castillo, un centro al que el héroe intenta acceder, pero se ve imposibilitado ya que queda atrapado en nudos que lo oprimen y que le presentan falsos caminos, por lo tanto, estamos frente a un laberinto de estructura rizomática, monocéntrico, bidimensional, de ramificaciones complejas y centrípeto.

---

<sup>3</sup> Cid recurre a las tipologías expuestas en Paolo Santarcangeli (2002) *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela. Según este trabajo los laberintos puede clasificarse en univariados, manieristas o rizomas (organización arquitectónica); en acéntricos, monocéntricos, policéntricos (posesión o ausencia de centro o centros); en bidimensionales o tridimensionales (planos); simples o complejas (ramificaciones); centrífugos o centrípetos (periplo del héroe).

Volviendo al trabajo de Deleuze y Guattari, en uno de los capítulos finales, los autores proponen dos esquemas arquitectónicos para explicar el funcionamiento de la vieja y la nueva burocracia: la primera estructura implica una organización circular con un centro que ordena jerárquicamente, que correspondería al modelo de la vieja burocracia, y la segunda un orden lineal que encadena uno tras otro los elementos y que se liga a la nueva burocracia. Aunque se delinear claramente los dos esquemas como si se tratase de pares de opuestos, los autores concluyen que en *El Castillo*, el primer modelo -el jerárquico- termina por esfumarse en el segundo.

Según lo que expusimos hasta aquí, podemos observar que el espacio aparece en la novela como un personaje más, un personaje no menos enigmático que el resto. No debemos olvidar que el espacio adquiere un papel fundamental a partir un protagonista que ejerce el oficio de agrimensor, es decir, que estamos frente a una persona que se especializa en la medición de terrenos y la correspondiente confección de planos. Se trata de un espacio fragmentado, y acceder a su totalidad resulta imposible a raíz de la ausencia de una visión de conjunto que permita conectar las diferentes unidades espaciales menores. Es esta visión global, que se ha vuelto imposible, lo que permitiría esclarecer el enigma, por lo que su ausencia contribuye aún más a la confusión original de K. A continuación, veremos que los tres textos fílmicos aquí abordados recurren escasamente a planos generales, los cuales permitirían ubicar espacialmente a los personajes o conectar los diversos espacios. Una excepción la constituirán aquellos planos generales en los cuales la figura humana, diminuta, sea contrastada con la inmensidad del paisaje nevado, como veremos más adelante. Ambos casos -planos generales nevados y la ausencia de planos generales que permitan conectar las distintas unidades espaciales- transforman el espacio en claustrofóbico que aparece como un elemento más de opresión desgastando al protagonista. Se vuelve hostil con el extranjero, rechazándolo, fatigándolo y enfermándolo



### 3. Rudolf Noelte: el espacio se ha roto

Siguiendo un criterio cronológico abordaremos en primer lugar el filme del director alemán Rudolf Noelte. La imagen de un castillo visto desde lejos a través de algunas ramas inaugura la película; sobre ella se imprimen inmediatamente, primero el nombre de Franz Kafka y luego el título, explicitando el origen literario del texto fílmico. Ya desde los créditos parece sugerirse una relación de poder que tendrá a K como polo oprimido. Vemos, como ya indicamos, diferentes planos en los que una figura humana camina con dificultad por la nieve, el tamaño de plano da cuenta de la inmensidad de un paisaje casi completamente blanco que ahoga a una pequeña figura negra.

En cuanto a la construcción del espacio, Noelte logra plasmar la imposibilidad de una configuración cartográfica antes mencionada a través de una combinación de planos que podemos agrupar según el par movilidad/inmovilidad y que, siguiendo una terminología musical, llamaremos planos *legato* o planos *pizzicato*<sup>4</sup>. Entre los primeros reunimos todos aquellos planos secuencias en que la cámara sigue a los personajes como si ella fuese un cuerpo más en el espacio: camina detrás de ellos a corta distancia, sigue sus manos cuando se entregan un objeto o sigue la línea de su mirada. Sin embargo, aunque este tipo de planos pueden comportar una descripción del espacio, la velocidad que aquí se les imprime genera desconcierto. En cuanto al polo “inmovilidad”, ésta se desprende de las series de planos sucesivos que, en una misma escena, se combinan con los planos fluidos. Cada una de estas series, además, se apoya sobre elementos que tienden a generar desorientación como los saltos de eje, cambios abruptos en los tamaños de los planos o la ruptura del *raccord* de mirada. A esta combinación *legato/pizzicato* se suma un último elemento, la ausencia de un plano general que permita desde el comienzo de cada escena configurar el espacio en que se desarrolla. De esta forma, se genera una trampa al ojo del

---

<sup>4</sup> Los términos *legato* y *pizzicato* corresponden a dos de las técnicas de arco que suelen utilizarse a la hora de tocar instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violoncello, contrabajo). El primero implica pasar el arco de forma larga y continua, mientras que el segundo se logra pellizcando las cuerdas con los dedos. En el *legato*, el resultado es un sonido fluido, y en el *pizzicato* se obtienen sonidos cortos a partir de una breve vibración de las cuerdas.

espectador: la ausencia de un plano general hace que esos planos *legato* operen como referencia general del espacio, una referencia que se vuelve insostenible en la serie de planos *pizzicato* que, a través de los diferentes emplazamientos de la cámara, destruye el espacio hipotético antes construido.

A la desorientación producida por el montaje, se suma la que se propone desde el espacio profilmico, puntualmente desde la arquitectura. Los espacios interiores por los que transita K se homogenizan a partir de una paleta de colores reducida que incluye algunos tonos de gris en las paredes y el marrón dado por la madera de las puertas y algunos muebles (la misma paleta utilizada para el vestuario de los personajes). Por otro lado, estos suelen ser espacios despojados por lo que es difícil encontrar alguna particularidad que permita diferenciarlos de los demás (las únicas excepciones la constituyen la casa del alcalde en la que se ven montañas de expedientes que llegan hasta el techo y la escuela que presenta un pizarrón que se extiende a lo largo de toda una pared). La homogeneidad interior tiene su correlato en el exterior, en un paisaje completamente blanco y en la imposibilidad de discernir las diferentes casas y establecer así algún punto de referencia. Por otro lado, los vidrios sucios, empañados o rayados de las ventanas dificultan la construcción espacial al impedir conectar el afuera con el adentro. De este modo, los diferentes espacios que el protagonista visita quedan aislados, se presentan, al momento de reconstruir la aldea, como diversos fragmentos imposibles de conectar. Esta fragmentación del espacio, a su vez, se contrapone al espacio ilimitado que se muestra con la apertura de puertas, acción que permite ver inmensas habitaciones e infinitos pasillos.

Mencionamos anteriormente la figura del laberinto en Kafka tomando el caso de la transposición fílmica de otra de sus novelas, *El Proceso*, a cargo de Orson Welles. Más allá de los diferentes tipos de laberintos que se mencionaron, pudimos observar que el castillo se presenta como el centro del laberinto, un centro al cual el protagonista intenta infructuosamente llegar. En el caso de Noelte, el castillo aparece siempre como algo lejano. Como adelantamos, el plano inicial corresponde al castillo visto de lejos a través de

unas ramas, imagen similar a la que abre el primer día de K en la aldea: al salir de la posada su vista se fija en el castillo. Esta imagen del castillo a la distancia se repetirá desde diferentes puntos, mostrando en cada nueva oportunidad un ángulo diferente del edificio que aparece siempre fragmentado. En cada una de éstas, percibimos que se trata de diferentes emplazamientos de la cámara, sin embargo, los planos que lo anteceden y/o continúan y que permiten inferir que se trata del punto de vista de K no proporcionan mayor información acerca del lugar desde el cual el castillo es percibido.

Esta imposibilidad de acercarse, se potencia con lo insoportable que se vuelven para K las descripciones acerca del castillo y de su funcionamiento. Así, cuando el alcalde le explica el funcionamiento por secciones y la cuestión de los fallos de comunicación entre ellas, la atención de K parece centrarse en las acciones de sus ayudantes y la esposa del alcalde: él no resiste mirar a la cara al alcalde y termina por concentrarse en su nuca mientras este continúa hablando sin notar la distracción de su interlocutor. Algo similar ocurre en la posada de los señores cuando K se entrevista con Bürguel, un secretario que le explica el rol que estos desempeñan y K abandona momentáneamente la habitación quedándose dormido a su regreso, mientras Bürguel continúa con su descripción sin interrumpirse.

Finalmente, hay un espacio que Noelte incluye en su relato que no aparecía en Kafka: el cementerio. Es el primer lugar que K atraviesa al salir de la posada el primer día en el pueblo. La escena comienza con un plano del castillo, inmediatamente, vemos a K, quien acaba de salir de la posada. Un paneo lo sigue y observamos que se dirige hacia una iglesia. Luego, un travelling nos muestra en contrapicado y a contraluz las cruces de algunas tumbas del cementerio lindero a la iglesia, para terminar en K, en cuyos movimientos se adivina cierta vacilación.

Si bien no debería llamar la atención la incorporación del cementerio en el recorrido de K, ya que puede ser entendida desde la construcción dislocada del espacio, su aparición anticipa el final original que Noelte propone para el relato inconcluso de Kafka. Recordemos que la novela finaliza súbitamente

con las palabras de la mesonera “Mañana recibo un nuevo vestido. Quizá te mande a buscar” (Kafka, 1977, p. 322) mientras K salía de la posada. Nada sabemos sobre lo que sucedió después. Sin embargo, Noelte toma la fatiga y extenuación que sufre el protagonista, producto de su constante deambular y que lo mostraba ya desde los planos iniciales expuesto a las inclemencias del paisaje, y los lleva al límite. K camina a la par de un trineo que se aleja y, ya fuera de campo, se escuchan los gritos del pasajero pidiendo al conductor que se detenga. Inmediatamente una sucesión de picados y contrapicados nos muestran al alcalde, a su mujer y a los ayudantes echando tierra en un cajón (en esta escena final, Noelte aprovecha para incluir un plano imposible: el contrapicado que muestra a los personajes arrojando tierra a la tumba como si se tratase del punto de vista del muerto). Además del alcalde, su mujer y los ayudantes, vemos en el cementerio las cruces que antes nos habían mostrado en contrapicado y a contraluz.

El cierre del relato queda a cargo de una voz *over*. Entendemos por *over* todas aquellas voces que, si bien son parte de la banda de sonido, no pertenecen a la diégesis, sino que parecen ubicarse *sobre (over)* ésta. Distinguimos esta modalidad de la *voz off*, la cual entendemos como aquella voz (o voces) que pertenecen a la diégesis, que momentáneamente se encuentran fuera (*off*) de campo, pero cuya fuente puede ser, eventualmente, incluida en el encuadre. Será un narrador ajeno al mundo de K, es decir, una voz *over*, el encargado de describir a través de una metáfora animal (que pone en escena a un zorro y las gallinas que intenta cazar) la situación final de K como una suerte de cazador cazado.

#### **4. Aleksei Balabanov: el espacio saturado**

La siguiente película es la de Aleksei Balabanov, uno de los realizadores más prolíficos y polémicos que ha dado el nuevo cine ruso, un movimiento nacido con la caída del régimen soviético, es decir, un movimiento relativamente nuevo en comparación al resto de los Nuevos Cines. Uno de los trabajos en español que aborda la filmografía de este director ruso es el de Jesús Palacios

*Aleksei Balabanov. Cine para la nueva Rusia* (2009). Aquí, Palacios propone abordar sus filmes a partir de dos grandes grupos: el primero corresponde a sus películas más comerciales y dirigidas al gran público, que el autor entiende como cine de género; y el segundo, engloba a aquellas que se han inspirado en obras literarias, un cine que considera “puramente autoral o artístico”, entre los que se encuentra, justamente, *El Castillo*.

Ya en su filme anterior, *Los Días Felices* (*Happy Days*, 1991) -que toma su título de la obra de Samuel Beckett y se inspira en los motivos característicos del irlandés y del Teatro del Absurdo- Balabanov comienza a desarrollar el carácter grotesco y absurdo que según Palacios comparten Balabanov y Kafka, afirmando que “su evidente fascinación por los maestros del absurdo” está “presente de una forma u otra en toda su obra, por distinta y distante de estos que parezca” (Palacios, 2009, p. 31).

Al igual que en el caso de Noelte, el director ruso aprovecha la secuencia de créditos para exponer la relación de K con el espacio mostrándolo caminar por la nieve a través de diferentes planos entre los que se intercalan los intertítulos. Aquí también la cámara muestra a una figura humana, empequeñecida que se desplaza por un bosque que aparece ante el ojo del espectador como una enorme extensión: las diversas ubicaciones de la cámara en cuanto a angulación, altura y tamaño de los planos entre un encuadre y el siguiente permiten intuir que ese recorrido por el bosque, con el posterior arribo al pueblo, ha demandado mucho tiempo al agrimensor. Sin embargo, tal como anticipamos, estos planos generales, poco contribuyen a reconstruir espacialmente el camino recorrido por K, así como, una posible ubicación del pueblo al cual arriba. Por otro lado, encontramos en esta secuencia inicial un elemento que en Noelte había quedado relegado a segundo plano, la música, y que se convierte en Balabanov en un componente fundamental para la construcción espacial, como veremos más adelante. En esta escena, se trata de una música extradiegética que se convertirá en el *leitmotiv* que acompañará a K en sus sucesivos recorridos por el pueblo.

Tal como sucedía en el filme abordado en el apartado anterior, aquí abunda los saltos de eje, la ruptura del *raccord* de mirada, los cambios abruptos en

los tamaños de plano, contribuyendo a dificultar la reconstrucción espacial. Sin embargo, estos no serán los mecanismos privilegiados por Balabanov, quien recurre a la composición del plano para dar cuenta de un espacio opresor. Mientras que en Noelte cada una de las habitaciones se volvía imposible de reconstruir ya que se aparecía ante nosotros como una sucesión de fragmentos -prácticamente- inconexos e imposibles de vincular, aquí las habitaciones parecen cerrarse, comprimiendo todo lo que hay en su interior. A la utilización de planos cerrados (en su mayoría, planos medios y medios largos), se suma la presencia multitudinaria de los habitantes del pueblo o la superpoblación de muebles y objetos. Cuerpos y objetos se distribuyen de forma tal que parece no quedar ningún espacio libre. Estos espacios colmados se completan con la misma configuración arquitectónica: no estamos aquí frente a paredes desnudas, sino colmadas de gruesas molduras, cuadros, columnas y hasta manchas de humedad. El espacio se vuelve abrumante y casi intransitable por lo saturado, a punto tal que K empuja accidentalmente por las escaleras a la mesonera al salir corriendo en busca de Klammer.

La elección de un espacio saturado se completa con la iluminación. La utilización constante de la luz proveniente de las chimeneas o de lámparas de mano comprime aún más el espacio y no sólo permite generar una atmósfera íntima sino que los personajes aparecen rodeados de un manto de oscuridad, como sucede la primera noche en la posada, cuando el hijo de uno de los secretarios, alumbrando a K con una lámpara a gas insiste en que no puede dormir allí sin permiso del castillo y vemos cómo la lámpara que inicialmente alumbraba los rostros de ambos desciende a la altura del estómago quedando sus rostros casi en la penumbra.

Palacios propone pensar una homología entre los “verborreicos [sic] monólogos de los personajes de la novela de Kafka, y a su mareante jerga burocrática, que esconde la falta de sentido” (2009, p. 111) y la elección de Balabanov por un color brillante casi saturado, resaltando el blanco del paisaje nevado y unos interiores que califica de “cálidamente tenebristas”. Insiste, a su vez, en el hecho de que a la hora de recrear iconográficamente el

universo de Kafka, el director ruso “utiliza un vestuario y ambientación renacentistas, que evocan los personajes de Brueghel y los pintores flamencos, a la vez que rodea estos de utensilios y accesorios propios de finales del siglo XIX y principios del XX: teléfonos, automóviles y coches de punto, máquinas ópticas, etc.” (2009, pp. 112-113).

Aquí también el castillo aparece como un espacio imposible de acceder, algo que K sólo puede ver a la distancia. Sin embargo, Balabanov muestra el castillo desde un doble enfoque: como paisaje de fondo y como imagen mental. En el primer caso, en los tantos deambulares de K por el pueblo, este edificio aparece como una figura en el fondo, “escondido” detrás de un camino de piedras que se interpone entre K y su objetivo. El segundo caso, el del castillo como imagen mental, será el que predomine en el relato. Siguiendo a Gaudreault y Jost englobamos bajo este término todas aquellas imágenes que corresponden a las “visiones que pasan por nuestras cabezas: imaginaciones, recuerdos, alucinaciones” (1995, p.147). Una de las características del protagonista es su fatiga casi crónica, razón por la cual lo vemos caer dormido en reiteradas ocasiones, situación que es explotada por Balabanov. El plano que sigue al de K adormeciéndose, es el de un castillo a contraluz, visto a lo lejos, y lo que parece ser un lago y una cadena de piedras. Esta serie de imágenes se repite proponiendo en cada aparición un nuevo elemento -primero la quietud del lago, luego una suerte de hervor que nos hace pensar que se trata de un geiser, luego un ave y finalmente una corriente de agua que parece lo desbordará- mientras escuchamos una especie de reverberación en la banda de sonido.<sup>5</sup>

Balabanov pone una trampa a K (y al espectador) al jugar con sus expectativas. El acceso al castillo que tan insistentemente se presenta como algo inalcanzable, es ofrecido de repente al protagonista. Sin embargo, resulta ser un engaño ya que ese castillo nada tiene que ver con aquel edificio ideal de K. El engaño irá aún más lejos hasta volverse absurdo: ese castillo

---

<sup>5</sup> A partir de la propuesta de Henri Bergson, Gilles Deleuze desarrolla la noción de “imagen-sueño” en Deleuze, G. (2012). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Ed. Paidós. [1985]

impostor resultará para K la pérdida de su nombre. Por pedido de Bürswick a las autoridades, a partir de ese momento, él pasará a “ser K” y viceversa.

Dijimos anteriormente que la música es uno de los mecanismos privilegiados por Balabanov en la construcción espacial. Observamos el empleo de música extradiegética, particularmente en aquellas escenas en que vemos a K caminar por el pueblo, nos detendremos aquí en la música diegética y cómo cobra protagonismo espacialmente, contribuyendo a la saturación del espacio. La inclusión en el interior del cuadro de la fuente emisora de música hace que se convierta en protagonista: a través de objetos como enormes cajas musicales o clavicordios, o de personas o grupos de personas que ingresan en la sala en que la acción transcurre, situándose en un rincón para cantar, como es el caso de los niños, de la mujer del alcalde o de los coros en la escuela y durante el interrogatorio. Estas materializaciones del sonido a partir de la puesta en escena de la fuente emisora, comportan a su vez una lógica particular que no responde al desarrollo argumental y que contribuye a generar una atmósfera absurda y onírica en el filme.

Para finalizar con la cuestión musical debemos considerar una incorporación que Balabanov hace a la trama: K es también el portador de un enorme cilindro musical y su primera acción en el pueblo es elevar una carta pidiendo la utilización en la caja musical de la posada del cilindro que trae. Esta acción inicial, este primer proceder burocrático, está directamente relacionado con la propuesta del director para el final inconcluso de la novela. Aquí retomamos a Martín Hopenhayn (1983) quien utiliza las nociones de conciencia parasitaria y conciencia gregaria para caracterizar a los personajes de Kafka. La primera correspondería a quienes se resisten a la internalización de la represión, en el caso de Kafka, sus protagonistas, y la segunda corresponde a aquellos cuya conciencia “ha sido domesticada”. En este planteo, K -así como el Joseph K de *El Proceso*- es un individuo que busca disolverse en la totalidad de la comunidad, es una conciencia parasitaria que quiere ser gregaria, volverse parte del grupo. Recordemos que en el filme de Balabanov el personaje de K aparece como un extraño ante el resto de los personajes, no sólo por desconocer el funcionamiento de la máquina



burocrática, sino también por su vestimenta: mientras los habitantes del pueblo visten íntegramente de negro, uniformados, K lo hace con tonos tierra y lleva siempre un tapado de piel, como si fuese un bárbaro, alguien ajeno a la civilización y que no comprende sus reglas. Volviendo al elemento original que Balabanov incorpora en su relato, aquella primera acción burocrática que pasa casi desapercibida es retomada en el final. Luego de su insistencia, K logra acceder al castillo, aunque no tardará en decepcionarse ya que no se trata de “el castillo”. Allí una reunión surrealista termina por cambiar su identidad, su nombre y su profesión: a partir de ese momento K pasará a ser el zapatero y el zapatero será el agrimensor. La escena final nos muestra a K vestido de negro, uniformado a semejanza del resto de los habitantes de la aldea, es decir, que finalmente ha logrado incorporarse a la comunidad. Inmediatamente se anuncia que el “nuevo agrimensor” ha logrado la aprobación del castillo para que su cilindro sea tocado en la caja musical de la posada. Balabanov propone un final irónico para este individuo que desea ser tipificado. Siguiendo entonces la terminología de Hopenhaym podemos decir que, en su intento por ser parte de la comunidad, termina sacrificando lo que para él resulta máspreciado, el cilindro que tanto cuidaba.

## **5. Michael Haneke: fuera de campo y ausencia del castillo**

El último de los textos fílmicos en nuestro abordaje corresponde a Michael Haneke. Aquí deberemos hacer una salvedad, ya que, a diferencia de los casos anteriores se trata de una película filmada para la televisión. Juan Hernández Les en su trabajo *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico* (2009) recorre la producción cinematográfica del director austríaco y en su recorrido decide incluir este filme ya que, considerando la puesta en escena, la cuestión del formato para el cual fue filmado, sostiene Hernández Les, parece pasar desapercibida para los espectadores:

Haneke tenía experiencia en la adaptación de obras literarias a la televisión, pues éste había sido su medio. Pero cuando filmó *El Castillo* era un cineasta liberado, y pensar que este trabajo tendría como destinatario el público televisivo le condicionaba, por un lado, para servir a la novela antes que a él,

con los precedentes de Rossellini y Bergman en el acercamiento cine/televisión; por otro, le impulsaba a buscar por su cuenta las soluciones al debate que estos cineastas ya habían resuelto (Hernández, 2009, p. 177).

Sin embargo, la decisión del autor de considerar este filme para televisión en su recorrido también responde a los paralelismos que encuentra entre la obra de Kafka y la de Haneke. En este sentido, manifiesta que “antes de rodar este filme, Haneke ya había dado muestras de lo kafkiano, esa ingrata mezcla de angustia y terror indefinido” (Hernández, 2009, p. 179) pero llevará su paralelismo más lejos al entender sus obras como una reflexión sobre el acto de escritura en el caso de Kafka y el de filmar, en el de Haneke.

Desde el inicio, Haneke pone en primer plano el origen literario de la historia, pero el modo en que lo hace está directamente relacionado con la idea de una reconstrucción cartográfica que se ha vuelto imposible y que pudimos ver en los otros textos filmicos. En la secuencia de créditos vemos la ilustración de un pueblo ubicado en un valle, rodeado de montañas y un bosque que se esconde tras una hoja amarillenta repleta de tablas y cuadros que ha sido rasgada y de la que sólo ha quedado la esquina superior derecha cubriendo esa misma sección en la imagen; sobre esto se imprime el título y, luego, se explicita que se trata de la novela de Franz Kafka, para finalizar con el nombre del director. El origen literario se refuerza inmediatamente en la primera escena, en la cual vemos a K de frente en primer plano abrir la puerta de la posada mientras una voz *over* nos indica que “ya era de noche cuando K llegó” y nos sitúa temporalmente en la medianoche. Con el ingreso del protagonista, lo que inicialmente parecía ser una simple imagen de fondo para la secuencia de créditos, una imagen extradiegética, se nos revela como perteneciente a la diégesis: se trata de un pequeño cuadro que cuelga de la puerta que inmediatamente será abierta por el protagonista. Algo similar sucede con la música que se escucha durante los créditos, cuya fuente, la radio de la posada, será puesta en primer plano cuando el encargado la apague para dirigirse a K, iniciando con este gesto el relato.

La importancia de esta ilustración recae en el tipo de imagen de que se trata: no es simplemente decorativa -por lo menos esa no era su función original-

sino que pareciera ser la reproducción de una imagen panorámica de una ciudad medieval, las cuales eran realizadas por lo general en forma de grabados y que no sólo funcionaban como mapas, sino que también permitían -y permiten aún- comprender su arquitectura. No sabemos si el pueblo retratado es aquel en el que transcurre la acción: por un lado porque la imagen en cuestión no brinda ningún dato o referencia a excepción de un pequeño e ilegible texto en la esquina inferior izquierda y, por otro, porque una posible comprobación empírica queda frustrada en las escenas exteriores, como veremos más adelante. Sin embargo, la imagen panorámica parece sugerirnos que los intentos de K por llegar al castillo resultarán inútiles. Dijimos que el cuadro se escondía detrás de una hoja rasgada que ocultaba la esquina superior derecha, en la parte que queda visible sólo vemos pequeñas casas, pero ningún castillo, por lo que suponemos que el castillo del pueblo ha quedado oculto tras la hoja: esta imagen inicial condensaría, por lo tanto, la situación en que K se encuentra atrapado, la imposibilidad de acceder -en este caso visualmente- al castillo. Una imposibilidad que se refuerza en el hecho de que, a diferencia de los filmes de Noelte y Balabanov, este edificio jamás es mostrado. El castillo del título es el gran ausente.

El mismo cuadro reaparecerá, promediando la tercera parte de la película, cuando K, acompañado de sus ayudantes, regrese a la posada. Un encuadre similar al plano inicial del filme muestra de frente la puerta sobre la que cuelga el cuadro, ahora cubierto totalmente por una hoja también similar a la del comienzo, aunque en esta oportunidad sin desgarrar. Al abrirse la puerta, el movimiento y el fuerte viento vuelan aquella hoja permitiéndonos ver ahora el cuadro completo; el plano se detiene en él, permaneciendo fijo por unos segundos mientras la hoja regresa lentamente a su posición original, transformando al cuadro en un rectángulo cuyos límites podemos ver a contraluz, pero cuyo interior queda velado. En esta imagen, entonces, se refuerza la imposibilidad de K que antes mencionamos. En Haneke el laberinto centrípeta de Kafka que jamás encontrará solución llega al extremo de carecer de centro: el castillo, dijimos, está ausente.

En cuanto a la construcción de los espacios, consideraremos el tipo de planos empleados por Haneke quien recurre a planos cerrados, largos (duración) y estáticos (generalmente planos medios, medios cortos y primeros planos) para los espacios interiores, y planos más amplios y *travellings* para el exterior. En cuanto al primer grupo, no debemos olvidar que “(p)ese a (...) la indudable ‘polifonía informacional’ del primer plano, ello no es óbice para que una sucesión de planos cercanos prive al espectador de las coordenadas espaciales precisas. (Gaudreault & Jost, 1995, p. 91). Por otro lado, el fuera de campo adquiere en Haneke una función particular: durante las escenas de dialogo, el plano cerrado se fija largamente en uno de los interlocutores - generalmente K- mientras quien habla queda fuera del encuadre, permaneciendo así durante la mayor parte de la escena. Esta utilización de la voz *off*, es decir, una voz diegética que se ubica fuera de campo y que se presenta como claramente diferenciable de la voz *over* del narrador, tiene su corolario en la escena en que K espera a que Klamm tome su coche: vemos al protagonista desde el interior del coche cuando una voz, cuya fuente queda fuera del encuadre, le indica que Klamm no saldrá hasta que él se vaya. Aquí no vemos nunca a quien profiere estos dichos, ni podemos intuir desde qué lugar lo dice. Esta utilización del fuera de campo contribuye así a dificultar la construcción de los espacios interiores, al volver imposible imaginarnos la distribución espacial de los personajes. Aquí, el destino indiscutible del fuera de campo de convertirse en campo queda suspendido: la sucesión de planos que actualiza y organiza el espacio que anteriormente permanecía fuera de campo queda trunca (Gaudreault & Jost, 1995). En este sentido, retomamos las palabras de Hernández Les cuando sostiene que “el interés de Haneke por la obra de Kafka se apoya en el gusto por el fragmento” (2009, p. 197).

Por otro lado, encontramos en este filme un procedimiento típico (“prototípico” según palabras de Hernández Les) de Haneke: el corte a negro abrupto -casi violento- de las escenas. Estos planos negros, que duran apenas unos segundos, funcionan como lagunas temporales y espaciales e interrumpen las acciones entorpeciendo la posibilidad de conectar las

escenas. A esto debemos sumar el hecho de que a lo largo del filme, Haneke jamás repite un plano o la iluminación, hecho que destaca Hernández Les.

Tal como sucedió en los casos anteriores, Haneke “completa” el relato de Kafka y ya desde el inicio del filme se sugiere la forma que tomará el desenlace. Con la misma violencia que finaliza abruptamente las escenas, “el relato se cierra violentamente, no exactamente igual que en el texto de Kafka, cuyo narrador reconoce que todo lo que ha contado lo ha sabido porque K se lo ha contado a su vez. De hecho, el narrador nos dice al final que ahora empieza la verdadera historia” (Hernández, 2009, p. 195). El “origen” literario de la historia, puesto de manifiesto desde el inicio a través de los créditos e inmediatamente a través de la voz *over* del narrador, culmina en un final donde nuevamente se pone de manifiesto la instancia literaria.

## **6. A modo de cierre**

A propósito de *El Castillo* insistimos, al comienzo de este trabajo, que el espacio tanto en la novela de Kafka, así como las transposiciones fílmicas dirigidas por Noelte, Balabanov y Haneke, operaba como un elemento más en la construcción de uno de los temas recurrentes en los textos del escritor checo: la violencia ejercida por el sistema sobre el individuo. En este sentido el espacio inestable e incierto de Kafka, que se presenta de forma fragmentaria, es explotado por cada director de una forma particular.

Así, en el caso de Noelte el espacio aparece totalmente fragmentado y su reconstrucción, aunque más no sea imaginaria, se vuelve imposible: la incertidumbre y desorientación que se desprende de esta imposibilidad se apoya aquí no sólo en procedimientos como saltos de ejes, cambios abruptos en los tamaños de planos o en la angulaciones sino también en los rápidos y violentos movimientos de cámara. En Balabanov el espacio se muestra saturado y agobiante, casi claustrofóbico, a partir una superpoblación de cuerpos y objetos que se combina con planos cerrados, de un lado, y absurdos y oníricos, de otro, a partir de la incorporación de imágenes mentales del castillo. Finalmente en Haneke, la imposibilidad de reconstrucción espacial,

apoyada fundamentalmente en el constante recurso a planos medios y primeros planos y el valor otorgado al fuera de campo, implica a su vez, la ausencia de aquello a lo que K dirige su esfuerzo: el castillo.

Cada uno de los autores, entonces, logra plasmar de diferentes formas la paradoja sobre la que descansa el relato de Kafka: la confección del mapa del pueblo y del castillo resulta quimérica para un agrimensor. Estamos aquí frente a una cartografía imposible.

### Referencias bibliográficas

- Blanchot, M. (1993). *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: FCE.
- Cid, A. (2007). Recreación del laberinto Kafkiano en *El Proceso*, de Orson Welles. *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, Nro. 55-56 Enero-Diciembre 2007, pp. 65-82.
- Deleuze, G. (2012). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Ed. Paidós. [1985]
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ed. Era.
- Gaudreault, André & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Hernández Les, J. A. (2009). *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*: Madrid: Ed. JC.
- Hopenhaym, M. (1983). *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Kafka, F. (1977). *El Castillo*. Buenos Aires: Losada. [1926]
- Molina, M. (2004). La muerte del señor K. En los ochenta años de Kafka. *Revista de la Universidad de México*, ISSN 0185-1330, Nro. 6, Año 2004, pp. 28-33.
- Palacios, J. (2009). *Aleksei Balabanov. Cine para la nueva Rusia*. Gijón. Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Steiner, G. (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Ed. Gedisa.

## Filmografía

Balabanov, A. (1994). *Zamok*. Rusia-Alemania-Francia: Bioskop Film/Centre National de la Cinématographie (CNC)/Lenfilm Studio/Orient Express/Roskomkino

Haneke, M. (1997). *Das Schloß*. Alemania-Austria: Wega Film/Österreichischer Rundfunk (ORF)/Bayerischer Rundfunk (BR)/Arte/Österreichisches Filminstitut/Vienna Film Fonds WFF/16/9 Action Plan of the European Union

Noelte, R. (1968). *Das Schloß*. Alemania Oriental: Alfa Film/Rudolf Noelte Filmproduktion

**Cómo citar:** 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, pp. 205-227. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>