

TEATRALIDAD DEL PROCESO JUDICIAL POLÍTICO: EL PROCESO CONTRA MILADA HORÁKOVÁ COMO PUESTA EN ESCENA*

Vladimír Just

Universidad Carlos IV — Praga

vjust@tiscali.cz

La verdad sobre los procesos políticos de la Checoslovaquia comunista permaneció en gran parte oculta hasta la caída del régimen en 1989. Varias investigaciones demostraron luego el carácter manipulado de los procesos. Un documento muy revelador es una grabación filmica del proceso contra la Dra. Milada Horáková (1950). En este artículo se analiza la cinta confrontándola con diversos documentos escritos y testimonios directos, para demostrar la presencia de varios elementos teatrales clave en este proceso. Se encuentra en el proceso una intención dramática precisa, correspondiente a una idea rectora o tema central, que genera a su vez varios subtemas y motivos y un conjunto de personajes dramáticos negativos y positivos. La puesta en escena está a cargo de un grupo jerarquizado de directores escénicos. Todos los actores deben conservar la ilusión teatral, pero los héroes malos incurren en una actuación épica al lograr efectos de extrañamiento mediante diversas estrategias anti-ilusivas. El texto dramático es formalmente dialógico, con una estructura elemental y asimétrica de pregunta→respuesta, y con la inclusión ocasional de parábasis por parte de los héroes buenos. El diálogo revela una lucha subyacente de dos códigos lingüísticos: el discurso del poder totalitario y el lenguaje natural.

Palabras clave: proceso judicial político; Milada Horáková; teatralidad; ilusión teatral; técnicas teatrales.

* Versión abreviada de Vladimír Just, "Teatralita politického procesu aneb 'Horáková a společnosti' jako divadelní inscenace" (*Divadelní revue* 17,1 [2006]: 3-32). Una versión más reducida se publicó en *Paso de gato* 31. Edición y traducción del checo de Jarmila Jandová. Se publica con autorización de *Divadelní revue* y de *Paso de gato*.

THEATRICALITY OF THE POLITICAL SHOWTRIAL: THE TRIAL AGAINST MILADA HORÁKOVÁ AS A THEATRICAL PRODUCTION

The truth about the political showtrials in the communist Czechoslovakia of the 1950's remained largely undisclosed until the fall of the regime in 1989. Subsequent research demonstrated their manipulated nature. A particularly revealing document is a film recording of the showtrial against Dr. Milada Horáková (1950). This paper analyzes the film confronting it with various printed documents and direct testimonies in order to show the presence of several key features of theatricality in the trial. This process shows a precise dramaturgical intention corresponding to a leading idea or central theme, which in turn generates several subthemes and motifs, as well as a set of both negative and positive dramatic characters. The staging is entrusted to a hierarchically-organized group of stage directors. All the actors must maintain the theatrical illusion, but the bad heroes slip into an epic performance when they achieve alienation effects through various anti-illusive stratagems. The dramatic text is formally dialogic, with an elementary, asymmetrical question→answer structure, occasionally including some parabases by the good heroes. The dialogue reveals an underlying struggle between two linguistic codes: the discourse of totalitarian power and natural language.

Keywords: Political Showtrial; Milada Horáková; Theatricality; Theatrical Illusion; Theatrical Technics.



La Dra. Milada Horáková durante el juicio. Fotograma de Martin Vadas.

La instrucción del sumario está prácticamente concluida y se puede proceder a la escenificación de la audiencia pública de juzgamiento.

Informe de la policía política al Comité Central del Partido
Comunista Checoslovaco, 23 de marzo de 1950

A menudo me pregunto por qué hacía yo teatro cuando todo esto acontecía a nuestro alrededor. Ahora estoy montando Fausto para el Teatro Nacional. Pero mucho más me gustaría hacer “procesos”. Un documento que sirviera de advertencia. Sobre todo porque ninguno podemos fingir que no sabíamos lo que sucedía en el país.

Alfréd Radok, 1968¹

POR LO MENOS DOS IMPULSOS se conjugaron en la escritura del presente trabajo. El primero, y el más inmediato, fue una gran experiencia filmica: la proyección comentada de una cinta documental grabada por orden de la policía política checoslovaca entre el 31 de mayo y el 8 de junio de 1950 en el Juzgado Estatal, durante la audiencia pública del proceso contra la Dra. Milada Horáková y otros doce acusados.² La grabación había estado guardada cincuenta

1 El primer epígrafe fue tomado de Kaplan (130), el segundo de Hedbávný (335).

Nota de la traductora: Alfréd Radok (1914-1976), uno de los directores de escena checos y europeos más destacados de la segunda mitad del siglo xx, fue el primer director artístico de la mundialmente famosa *Laterna Magica*.

2 Závěš Kalandra, Jan Buchal, Oldřich Pecl, Josef Nestával, Jiří Hejda, František Přeučil, Antonie Kleinerová, Bedřich Hostička, Zdeněk Peška, Jiří Křížek, Františka Zemínová y Vojtěch Dundr. El orden de los nombres corresponde a la magnitud de las condenas: M. Horáková y los primeros tres, pena de muerte; los cuatro siguientes, cadena perpetua; Hostička, 28 años; Peška, 25 años; Křížek, 22 años; Zemínová, 20 años; Dundr, 15 años (en 1957 murió en la cárcel por causa del maltrato).

Nota de la traductora: Con excepción de Jan Buchal, los acusados eran personalidades destacadas de la vida política y cultural: diputados, abogados, periodistas, activistas y trabajadores sociales, un docente universitario. Varios

años en una caja fuerte. Hoy está depositada en el Archivo Fílmico Nacional de la República Checa, donde me dediqué durante meses a estudiarla, cada vez más fascinado por su terrible poder documental. Esta grabación se convirtió en el punto de partida y en el material básico de todas mis reflexiones siguientes.

El otro impulso, de más vieja data, fue mi convicción creciente, y plenamente confirmada por la cinta, de que por muchas razones este proceso monstruoso —al igual que algunos posteriores— sólo es explicable como teatro. Me sentí tentado por la idea de describirlo de manera consecuente con ayuda de términos y coordenadas teatrológicas.

La poética del proceso judicial político

Desde que los procesos de los años cincuenta (en muchos casos se trató también de procesos de la segunda mitad de los años cuarenta) fueron denominados procesos escenificados, dicha idea no es ciertamente nueva o inusual. Varias investigaciones sobre el asesinato jurídico de Milada Horáková publicadas después de la “revolución de terciopelo” (Radotínský 1990, Šnajder 1990, Ivanov 1991, Kaplan 1995) trabajan con algunos conceptos teatrales como drama, teatro, espectáculo, acto, actores, reparto, director de escena, guión, gestualidad, luminotecnia; sin embargo, los asumen como simples adornos estilísticos o publicitarios.

habían pasado por campos de concentración nazis por su participación en la resistencia checa. Milada Horáková, abogada y política prominente, fue diputada por el partido nacional socialista; desde 1923 fue funcionaria del Consejo de Mujeres Checoslovacas, desde 1945 fue su presidente; de 1940 a 1945 estuvo encarcelada por los nazis; en 1948 se retiró de la vida política; en noviembre de 1949 fue arrestada y acusada de alta traición. Závěš Kalandra, historiador, periodista, surrealista, miembro del partido comunista desde 1923 y excluido del mismo en 1936 por diferencias de opinión, es un ejemplo del comunista por convicción que termina ajusticiado por sus copartidarios.

En 1968, durante los meses de distensión política, los sobrevivientes Hejda, Kleinerová, Hostička y Křížek, así como varios de los interrogadores, rindieron algunos testimonios aterradores sobre el proceso.

En ese mismo año de 1968, el proceso fue revisado, el fallo fue declarado nulo en toda su extensión y los condenados fueron rehabilitados.

Un caso muy diferente es el del estudio “La poética del proceso político” de Petr Steiner (2000), que analiza otro de los procesos políticos de los años cincuenta desde un punto de vista semiótico y teórico-literario. A Steiner le interesa principalmente cómo están hechos los textos de los procesos, que ve como “ciertas monografías, colecciones de características eminentemente negativas —antítesis de las hagiografías de los héroes comunistas” (30).³ El autor aborda el proceso como “un ejemplo del ritual universalmente humano de sacrificio del cordero” (30). Lo que más le preocupa en los asesinatos jurídicos es “una extraña ausencia de cualquier culpa claramente imputable”, por lo cual halla frecuentes paralelismos con el mundo de Kafka: “Desde el punto de vista topológico, la . . . *prolepsis* juega un papel clave en ambos casos. Parece que los acusados estuvieran condenados en el momento mismo de su detención y que el juicio fuera completamente innecesario” (30).⁴ El aporte más valioso de Steiner son sus observaciones sobre la pérdida del carácter dialógico del lenguaje de los procesos políticos. Como lenguaje de un litigio, debería ser dialógico y competitivo, pero “de hecho está desprovisto de cualquier diferenciación comunicativa: la fiscalía, los demandados, los defensores y los periodistas hablan un lenguaje tan igual, que sus enunciados podrían ser intercambiados” (203). Steiner llama los procesos estalinistas “confesionales”. Estos “se diferencian de otros tipos de procesos políticos por cuanto están al servicio de una ideología que es esencialmente no dialógica . . . Desde el punto de vista del teórico de la literatura . . . los procesos confesionales son como los dramas de Chéjov: la verdadera acción no transcurre en el escenario, sino fuera del mismo” (203 y 207).

Aun cuando el estudio de Steiner marca un hito en las reflexiones sobre los procesos políticos, es un trabajo orientado por la teoría

3 Citamos según la traducción checa: Petr Steiner, *Lustrování literatury: Česká fikce v politickém kontextu* (Praga: Lidové noviny, 2002). (Nota de la traductora).

4 En 2007 se encontró otro documento secreto de la policía política checoslovaca, el cual revela que las sentencias fueron determinadas cinco días antes del inicio del proceso público. (Nota de la traductora).

literaria (textología). Investiga los procesos como una obra literaria *sui generis*. Nos resta, pues, demostrar que estos procesos —y muy particularmente el proceso manipulado contra Milada Horáková— son a su vez una obra teatral específica.

Parto en mis reflexiones de varias observaciones básicas fruto de mi análisis del documento fílmico. El proceso, cuya audiencia pública duró nueve días, tenía una *intención dramática* precisa; durante ocho meses de *ensayos* dispuso de un *texto dramático* (que se fue fijando a partir del sumario de interrogatorio preparado bajo la supervisión de asesores soviéticos por el aparato de investigación de la policía política). En el texto se van perfilando *héroes* negativos y positivos (los futuros *personajes dramáticos*) debidamente diferenciados (enemigos del pueblo, espías, belicistas, “quinta columna”, etc., frente a defensores de la democracia popular, etc.) y se entrevé un *tema central* claramente definido, que genera a su vez varios *subtemas* y *motivos* secundarios. Cabe destacar que el desenlace de todo el drama era conocido de antemano: la megarevista de los peores elementos antisociales del país debía culminar con sentencias ejemplarmente duras, coronadas por la ejecución de los cuatro actores principales.

Este texto dramático, que se fue elaborando hasta quedar definido y que los actores pasaron meses memorizando, reviste un carácter formalmente dialógico (por primera vez se empleó la construcción del texto según el método soviético de pregunta-respuesta), observable desde la fase preparatoria en que se elaboran los sumarios policiales. Los sumarios constituyen la base de un verdadero *cuaderno de dirección* que funciona incluso como un *cuaderno de apuntador*, pues así utiliza el texto el presidente del tribunal penal durante la audiencia pública. En la película se ve cómo lo mira de reojo durante el diálogo “espontáneo” con los acusados y los testigos y cómo con disimulo cita de él para “soplarles”. Cuando se salta unas páginas para acortar un pasaje aburrido, causa confusión entre los fiscales, que tardan hojeando para ubicarse en el texto correcto.

El método dialógico básico de pregunta-respuesta es aderezado de vez en cuando con *monólogos* debidamente rimbombantes que,

en boca de tres fiscales, se convierten en una especie de himno exaltado de odio de clases. El proceso cuenta asimismo con una *dirección escénica* colectiva, pero estratificada. Esto quiere decir que también los directores (los investigadores y sus superiores) son dirigidos, y que también ellos se juegan la vida en esta puesta en escena (algunos terminarán a su vez en el banquillo de los acusados y en la horca; véase el apartado “Los personajes y el reparto”).

De todo esto hablaremos más adelante. Empecemos nuestras reflexiones por el aspecto que más llama la atención en la grabación fílmica: la actuación.

Los actores

Los culpables

En el marco de sus papeles predeterminados, los actores principales de la puesta en escena (los acusados, los jueces, los fiscales) exhiben —o deben exhibir, según las intenciones de la dirección— una representación muy específica y verosímil de determinados tipos de personajes. Se trata de una actuación tanto tradicional, aferrada al tipo de personaje y texto asignados, como improvisada dentro del código interpretativo dado, con algunas salidas del papel no programadas. Sin embargo, a diferencia de los jueces y los fiscales, la mayoría de los acusados también recurre a una actuación *épica*, brechtiana, incluso tal como se la conoció en su fase pura, “estricta”. En la grabación se observa con detalle cómo los diferentes actores procuran mostrar su distanciamiento del personaje representado, cómo en lugar de actuar, “muestran” el personaje, lo *enajenan*, exponiéndolo así, dicho con Brecht, a la crítica del espectador.

En cierta forma, todos los acusados exponen (o, más bien, deben exponer) sus personajes de malhechores a la crítica del espectador. Veamos tres ejemplos.

PECL: “Mi actividad criminal consistía en la asociación con Kalandra con fines de espionaje; también en contactos con Kleinerová, que tendía al espionaje”.

KALANDRA: “Yo aprovechaba los encuentros para transmitir informes de espionaje a [Inglaterra]”.

KLEINEROVÁ: “. . . quisiera agregar que no es cierto, como dijo amablemente mi defensor, que confesé inmediatamente después de mi detención. Yo no confesaba, sino que engañaba a la policía para confundir la investigación . . . Fue mi culpa . . . agradezco la paciencia de los órganos de seguridad, que trataron durante cuatro meses de mostrarme lo que claramente entendí: en qué consiste mi culpa”.
(Radotínský 47 y 50 y *Proces s M. Horákovou*)⁵

En este ritual de autoacusación permanente consiste la especificidad del proceso confesional. A diferencia de otros intentos anteriores de organizar las audiencias públicas como un gran montaje colectivo, el espectáculo ritualizado del proceso contra Horáková —por primera vez bajo la supervisión directa de instructores soviéticos— fue en gran parte un éxito. En muchos casos los escenificadores les sacaron a los demandados lo que les habían enseñado durante meses al tenor de la regla de que “la letra con la sangre entra” (literalmente).

Para poder juzgar el contexto real de las tres declaraciones citadas arriba, debemos relacionarlas con otras muy diferentes, a saber, con testimonios posteriores de los investigados y los investigadores.⁶

Ivo Milén (uno de los interrogadores): “Supe que al acusado Pecl le quemaron la cara . . .” (Kaplan 124). El acusado Hájek: “Una vez me dijo el interrogador, enfurecido por mi pertinacia: ‘En este cuarto estuvimos ablandando a Kalandra durante tres días y tres noches. Nosotros nos turnábamos, pero él estuvo aquí todo el tiempo. Cuando ya no se podía tener de pie [a los investigados no se les permitía sentarse] y estaba tirado en el piso, firmó. Así que piénselo, Hájek” (Kaplan 124-25). Finalmente, Antonie Kleinerová: “. . . a veces me despertaban cada hora . . . Tres veces [el interrogador] me rompió la cara . . .” (Radotínský 46).

5 Si no se indica ninguna fuente, todas las citas siguientes serán transcripciones de la grabación filmica del proceso.

6 Ver nota 2. (Nota de la traductora).

Completamos el testimonio de Antonie Kleinerová con el de su copartidario František [Francisco] Přeučil:

Confieso que no aguanté más de un mes afirmar hechos que correspondían a la verdad . . . Me ataron a la silla y un ayudante con cara de boxeador me daba golpes en la cabeza con las esposas. . . . cuando después de varias de estas lecciones especiales a duras penas podía subir las escaleras a gatas, le dije al fiscal: Pongan lo que quieran, yo les firmo . . . Escribieron otro protocolo judicial y luego uno más, el cual me tocó memorizar. Me examinaban en cualquier momento. Por ejemplo a las tres de la madrugada me despertaron y preguntaron: en la página 32, ¿qué le preguntará el fiscal?, y ¿qué le responderá usted? . . . Me quedaba una sola posibilidad: recitar mi papel como un niño de primaria con la esperanza de que quienes me conocían, dirían: “¡Cómo! ¿Este es Pacho? ¡No puede ser!” (Radotínský 38)

No es de extrañar que Kleinerová, una mujer menuda, rayana en los cincuenta años, no resistiera estos “exámenes” tan exigentes e intentara suicidarse. Los asesores soviéticos consideraron este hecho como una señal positiva de que la demandada sería obediente e interpretaría el texto prescrito sin desvíos.

¿Sin desvíos? No del todo. Durante la función, Kleinerová utilizó un efecto de extrañamiento específico: “La declaración me la sabía de memoria. A menudo le contestaba al presidente del tribunal antes de que él terminara la pregunta. Era la única protesta posible contra esa injusticia y yo confiaba en que la gente lo notaría” (Radotínský 46). La película confirma sus palabras. Los escenificadores quedaron descontentos con su actuación. Según ellos, Kleinerová dominaba su declaración tan perfectamente que no era natural.

Desde el punto de vista semiótico tenemos aquí una situación de comunicación muy particular, en la que el locutor, forzado a identificarse con un metasigno creado de antemano, cuenta —al estilo de la actuación épica— sobre su personaje (es decir, sobre el signo artificialmente creado de su carácter negativo, por ejemplo, de su “villanía”), lo comenta y repudia ostensiblemente, pero al mismo tiempo subvierte

y aliena su reflexión mediante las más diversas técnicas antilusivas, insinuándole al espectador avezado que no tome en serio este relato, comentario y repudio. Lo que debe convertirse en objeto de crítica no es sólo su personaje, sino la demostración misma: la simulación de diálogo. Esta crítica constituye el significado propio del signo actoral.

El surrealista Závěš Kalandra, un hombre alto, ascético, con cara inmóvil y ojos llameantes, enajena su personaje de “traidor del movimiento obrero” con una extraña monotonía de la voz y una total indiferencia hacia lo que va recitando mecánicamente. De todos los acusados es el que más da la impresión de estar hablando de otra persona. Como si estuviera presentando un reportaje de rutina, impersonal. Sabe muy bien en qué engranaje mortal está atrapado, pues fue uno de los primeros que descubrieron, ya en 1936, el fraude de los procesos estalinistas. En cierto momento este prisionero, que había sido torturado durante meses, declama casi como un escolar una frase cuyo significado real da escalofrío: “El proceder correcto de los órganos de investigación me obligó, en el menor plazo posible de dos o tres días, a declarar en toda la extensión”.

Kalandra repite este motivo “obligatorio” en su discurso final, en el que vuelve a agradecer como un autómatas “la conducta ejemplarmente correcta de los órganos de investigación”. Otros acusados hacen lo mismo. Por ejemplo, Josef Nestával habla de los interrogadores como de ángeles, con una notoria falta de naturalidad y enredándose en las frases aprendidas: “Ha sido un trato de personas con personas, yo sólo puedo decir que no me encontré con una sola mala muestra, con una sola cuestión de éstas, que se murmuraban afuera, de algunos actos, métodos de la ocupación nazi”.

Sin embargo, la unicidad de esta puesta en escena no consiste sólo en dicha serie de autoacusaciones. El proceso contra Horáková se distingue también por el hecho de que en más de un aspecto se les sale de las manos a los escenificadores. Estas fallas son lo que más delata su carácter escenificado. Por eso la prueba principal de su teatralidad —la película— no será terminada y los sumarios serán falsificados antes de su publicación.

La representación básica de papeles tipo, que el proceso judicial ofrece con medios eminentemente teatrales a los espectadores en la sala (del juzgado) y afuera, está desde el comienzo diferenciada al máximo en cuanto al manejo de la voz, la mímica y la gestualidad. La actuación va desde registros perfectamente urbanos, sobrios, tranquilos, púdicos, subactuados, hasta manifestaciones bastante emotivas y explosiones de locuacidad populachera (sobre todo la fiscal lega Ludmila Brožová y algunos testigos de la acusación). Nos encontramos también con la figura del mentor malhumorado y regañón, turbado a ratos por el papel que le impone la toga solemne. Con mayor frecuencia, este registro es presentado por un hombre elegante con un bigote chulo de timador matrimonial, exteriormente aplomado, severo y paciente, brutal y paternal: el presidente del tribunal Karel Trudák. Los miembros del equipo judicial no se distancian de sus papeles, sino que procuran actuar convincentemente al modo tradicional realista y hasta naturalista. Los efectos de extrañamiento entran en su actuación contra su voluntad.

Un papel decididamente superior a las capacidades del intérprete parece ser el del acusado Jan Buchal, uno de los sentenciados a muerte. Este policía con leve retraso mental, que había sido despedido por razones ajenas a la política y luego anduvo buscando aliados para llevar a cabo un golpe de Estado con la ayuda de cuatro escopetas, despierta hasta hoy una mezcla de compasión y pena (el tribunal denegó la solicitud de la defensa de someter al acusado a examen psiquiátrico; necesitaban juzgar a un terrorista, no a un loco). No por casualidad se le llamó posteriormente el “van der Lubbe” del proceso.

Los tribunos del pueblo

El polo extremo de la interpretación lo constituyen los registros francamente histéricos, sobredimensionados y hasta demoníacos. Con mayor frecuencia los adopta el fiscal eslovaco Juraj Vieska, seguido por Josef Urválek, una figura que parece haber descendido sobre el juzgado de Pankrác de alguna de las escenas apocalípticas

de Jerónimo Bosch. La vociferación hostil de los fiscales, sus tiradas retóricas y divagaciones políticas a menudo tienen poco que ver con el interrogatorio y con la representación teatral de un juicio, puesto que tienden a ponerse de frente al público en lugar de dirigirse al tribunal o a los interrogados. Se trata, pues, de interpelaciones directas al público o parábasis aparentemente fuera del papel, para ganarse a los espectadores con consignas altisonantes o con dichos populares para la platea. “La audiencia pública fue una función muy bien dirigida, donde cada cual desempeñó un papel aprendido”, recuerda uno de los acusados, el abogado Jiří Křížek. “La Sala de Audiencia se parecía más bien a los talleres cinematográficos de Barrandov [Praga] . . . Los fiscales presentaban sus ejercicios retóricos de cara al público selecto, en lugar de dirigirse al tribunal” (Radotínský 66).

Las tiradas de los dos fiscales principales alcanzan en su furor hasta las consabidas dimensiones hitlerianas. Otro parecido con las exhibiciones nazis es el trasfondo ritual de todo el espectáculo, amplificado eficazmente por la radio, que hipnotiza a las muchedumbres con el odio sagrado contra el enemigo común en el exterior y contra su “quinta columna” en el país, culpable del crimen de alta traición.

El verdadero objetivo del mítin político [en esta clase de rituales nazis] no es la información o ilustración política, sino la demostración de poder, de solidaridad confabulada y de consentimiento nacional, lo cual no se puede separar de constantes alusiones a las amenazas internacionales. . . . El público no es informado, sino movilizad . . . La información . . . nos llega mediante una serie de preguntas y respuestas . . . sobre una cuestión planteada de antemano o, más a menudo, sólo implícita . . . La “información” es mediada por un juego de preguntas y respuestas, al estilo de “hacer preguntas en el teatro de títeres”, lo cual demuestra por excelencia la unidad del orador y el público. (Stern 34-35)

Nuestros fiscales dominarán esta técnica a la perfección. Para aumentar el efecto escénico, el más feroz de ellos, el Dr. Juraj Vieska,

luce un traje militar. Puesto que ninguno de los acusados tenía nada que ver con el ejército, la presencia de un fiscal “militar” no es más que un efecto escénico, que subraya el *tema general* de la puesta en escena, la supuesta preparación de la tercera guerra mundial. La secuencia de preguntas y respuestas está encaminada a revelar la criminalidad de cada cuestión tratada, por ejemplo, de la idea de una federación europea central, a la cual los fiscales vuelven una y otra vez. Interrogando al acusado Přeučil, el presidente del tribunal primero le “sopla”: “y debió suceder... ¿qué? Nuestra República Checoslovaca debió ser... ¿qué?” El acusado se “agarra”:

PŘEUČIL: Debió ser separada del bloque oriental...

TRUDÁK: (corrigiéndolo) De la Unión Soviética. Y debió ser atada a... ¿cuál...?

PŘEUČIL: Se trata de un plan de la Europa federalizada que estaría dividida en...

VIESKA: (el término Europa federalizada es para él como el color rojo para el toro) Y ¿qué pasaría con la independencia de la república?

PŘEUČIL: . . . la independencia no se vería afectada, sólo se trataría de vínculos económicos...

VIESKA: (bramando triunfalmente) ¡Qué bien! ¡¿Entonces nos separarían de la Unión Soviética y nos embutirían en una tal federación?! (Insinuando la respuesta) ¿A quién favorecería esto?

PŘEUČIL: (cediendo) Obviamente a las potencias occidentales...

VIESKA: ¿Cuándo se dio cuenta de esto, señor acusado?

PŘEUČIL: Lamentablemente después del arresto.

VIESKA: ¡Tarde!⁷

Pero dentro del juego de preguntas primitivas y respuestas obvias al estilo del teatro de títeres, a los fiscales no siempre les sale bien el papel estilizado de tribunos del pueblo. Uno de los peores chascos lo

7 Por lo visto, la idea de una Europa federalizada, de la cual en efecto la República Checa forma hoy parte como miembro de la Unión Europea, era considerada reaccionaria y criminal por los comunistas. Se observa que los acusados tenían una gran visión del futuro.

sufre Vieska con el acusado Vojtěch Dundr. Este típico funcionario obrero de anteguerra y político socialdemócrata actúa como si a sus 71 años no tuviera nada que perder. Así que empieza a corregir audazmente al fiscal delante de cientos de espectadores.

VIESKA: Su copartidario Nečas consultó con usted cuando se iba a integrar al gobierno del Protectorado, ¿cierto?

DUNDR: (tranquilamente) Nečas no estuvo en ningún gobierno del Protectorado.

VIESKA: (revisa en sus papeles, sin alzar la voz, contrariamente a su costumbre) ¿Dónde estuvo, quiere decirme?

DUNDR: No estuvo en ningún gobierno, durante el Protectorado.

VIESKA: (confundido, mirando su “copialina”) Voy a precisar. En ese gobierno después de... después de... ¡después de Munich!

DUNDR: Pues no. Nečas estuvo en el gobierno hasta finales de septiembre de 1938.

VIESKA: Creo que la historia dice otra cosa... Nečas estuvo en ese comité, ese comité en el que se unieron todos los elementos el 15 de marzo. (Casi con desespero) Aclárelo, pues, usted lo sabe mejor...

DUNDR: Yo no sabía nada de esto.⁸

A lo cual el fiscal reacciona vociferando sobre los designios criminales de Dundr y sus copartidarios, que habrían consistido en intentar resucitar la carroña del partido social demócrata después de la guerra. Igualmente demagógico, pero mucho más primitivo y esquemático, es el lenguaje de la fiscal lega Ludmila Brožová. Esta fiscal será la única mujer que presenciara la ejecución de Milada Horáková. Durante la ejecución, “del grupo de asistentes se escuchó una carcajada femenina, terrorífica, convulsiva, malévola” (Radotínský 87).⁹

8 Como consecuencia del Acuerdo de Munich entre Alemania, Italia, Francia y Gran Bretaña (30 de septiembre de 1938), que obligó a Checoslovaquia a ceder sus territorios sudetes a Alemania, el 15 de marzo de 1939 Checoslovaquia fue ocupada por las fuerzas armadas nazis y el 16 de marzo fue proclamado el Protectorado de Bohemia y Moravia. (Nota de la traductora).

9 A los fiscales Brožová y Havelka se les abrió en 2006 una investigación penal por presunción de asesinato (jurídico). En 2007, Brožová, ya la única

Del papel deplorable de una decena de abogados defensores, que se ven en la grabación actuando como de comparsa obligada en el fondo, diremos algo más adelante. Los testigos (en la cinta aparecen casi únicamente los de la acusación) desempeñaron sus papeles de aficionados sin mayores “metidas de pata”. Algunos, con largas detenciones preventivas y torturados, contestan como autómatas. Otros actúan con garbo, con el optimismo convencional de las juventudes comunistas. Sólo uno causa conmoción: Josef Vávra-Stařík, un maestro de escuela. Él también está detenido y condenado a muerte, pero en lugar de mandarlo a la horca, hace dos años que los órganos de seguridad lo llevan de juzgado en juzgado como un eterno testigo errante, pues se le considera conocedor de la “emigración traidora” checa (de todos modos terminarán ejecutándolo). Es un personaje de apariencia grotesca (alto, delgado, orejas prominentes, mirada semidemente, gesticulación arrebatada, voz alta y penetrante, habla atropellada) que va profiriendo cascadas de palabras desordenadas. Durante el interrogatorio se dispara como una bala sin control. Los escenificadores habían dudado si presentar o no al misterioso testigo de la grotesca figura. Lo que decidió fue un cambio dramático del tema general del proceso en favor del énfasis sobre el extranjero. Fue un chasco. Así lo comentó el fiscal Vieska después del proceso: “Este tipo habló delante del tribunal como un jovial comentarista radial de las cochinas de la burguesía . . . Ese tono lo puede utilizar un fiscal; mejor dicho, ni un fiscal puede hacerlo. Así sólo puede hablar el pueblo . . . Ese desgraciado actuó de tal manera que la gente lo tomó por nuestro confidente” (Kaplan 173-174, 287).

Los personajes y el reparto

Pero ¿cómo llegó a reunirse en este escenario un grupo de personas que no se habían conocido casi en la vida real, para representar un grupo subversivo de alta peligrosidad? Y ¿qué clase de espectáculo es éste?

sobreviviente de los fiscales, fue sentenciada a ocho años de prisión. (Nota de la traductora).



Vista general de la sala. Milada Horáková (izquierda) y Francisca Zeminová (derecha). Fotograma de Martin Vadas.

El registro genérico básico es el de *tragedia*, en límites con película de *terror*. Las funciones (los diferentes procesos) transcurren en ciclos (el nuestro es de nueve días), los cuales están eslabonados en cuanto a los temas y los personajes (por ejemplo, algunos de los artifices de nuestro proceso o algunos testigos serán a su vez enjuiciados en otros procesos); podemos hablar, pues, de una especie de *serie*. Estamos a mediados del siglo xx, así que el registro trágico se ve infiltrado por elementos de *tragicomedia*, de humor negro, grotescos. Todo transcurre en medio de decorados judiciales, pero sobre la base de un *ritual* social, que Petr Steiner llama *de sacrificio*. Los inocentes (“impuros”) son sacrificados espectacularmente para que los culpables puedan vivir y de allí en adelante invocar sólo los aspectos puros, positivos y optimistas de la vida. Sin embargo, enseguida son sacrificados otros inocentes, hasta que el omnívoro ritual empieza a escoger entre los culpables (verdugos de los inocentes originales). Añadamos que el proceso de Milada Horáková desatará una ola de otros procesos escenificados. Inmediatamente del proceso central derivan 35 procesos siguientes, en los cuales son condenadas 639 personas, diez de ellas a pena de muerte y 52 a cadena perpetua.

Desde que los comunistas checoslovacos solicitaron, en 1950, la asesoría de expertos soviéticos en la fabricación de víctimas ejemplares, podemos hablar de una puesta en escena profesional: los investigadores corren a mostrarles los sumarios recién elaborados a sus superiores, éstos solicitan el visto bueno de los asesores soviéticos, y los asesores modifican las respuestas y las preguntas. En relación con los cambios del tema central (el énfasis se va desplazando desde la “subversión interior” hacia la “emigración traidora” que presuntamente colabora con los imperialistas occidentales en la preparación de la tercera guerra mundial) se redefine varias veces el conjunto de “héroes malos” y el reparto.

Recordemos que el móvil primario es no sólo la paranoia de Stalin, sino su tesis sobre el inevitable recrudecimiento de la lucha de clases durante la etapa de construcción del socialismo. Esta es la base ideológica, que tiene, sin embargo, su lado pragmático. Estimulado

por la prevalencia numérica de sus fuerzas militares, Stalin cuenta con la posibilidad de continuar la guerra hasta anexionar el resto de Europa. La amenaza debe ser percibida como proveniente de los “belicistas occidentales” y de su “quinta columna”. Dentro de ese plan estratégico es fundamental limpiar la retaguardia antes de la invasión a Europa occidental, que debe lanzarse desde Checoslovaquia. Sin tener presente este contexto y esta histeria bélica, se nos escaparía una de las pocas razones objetivas por las que se puso en escena esta serie demente de espectáculos. Para demostrar la tesis del líder sobre el recrudecimiento de la lucha de clases, es preciso montar en los países satélites una serie de procesos penales en los que el poder totalitario juzgue, espectacularmente, diferentes conspiraciones que él mismo ha creado mediante una red de provocadores (Kaplan 75-78, 92). En este contexto, los creadores de la imagen de conspiradores solicitada por la policía política producen las más abigarradas agrupaciones y los más fantásticos colages y montajes de personas y motivos, como una especie de visión artística. Lo que prima no es la lógica del derecho, sino de la estética: se trata de hallar la composición más original, pomposa, representativa y dramática para obtener el máximo efecto sobre las emociones del público. Las personas que terminan incluidas en estas composiciones como víctimas de la creatividad de los diferentes directores escénicos, a menudo no se conocen y se encuentran por primera vez en el juzgado.

En el caso que nos ocupa, la extravagancia del coctel resultante revela la mano del magnífico cocinero ruso, que desdeña las minucias de factografía y de lógica. Milada Horáková, cabeza de la “conspiración”, y Josef Nestával, su “mano derecha”, no se habían visto antes del juicio con el acusado “golpista” Jan Buchal y con otros cuatro de los acusados. Tampoco existía asociación alguna entre los miembros de los partidos socialista nacional, social demócrata y popular que supuestamente habían intentado fraguar una alianza contra el partido comunista. Al “golpista” principal, Buchal, sólo lo habían conocido de paso Zemínová y Přeučil. Křížek no conoce a ninguno de los acusados, los ve por primera vez en el juzgado. Y

el encuentro del surrealista Závěš Kalandra con los demás es una especie de encuentro de un paraguas y una máquina de coser en la mesa de operaciones de la fantasía de la policía política. Kalandra es agregado a todo este *gulash* sólo como cierto ingrediente picante que faltaba, a saber, para representar el “trotskismo”. Y respecto de Buchal, el expolicía levemente retardado que pensaba tumbar el gobierno con cuatro escopetas, uno de los dramaturgos principales del proceso (el viceministro de justicia) dice: “La inclusión de Buchal fue correcta. Era indispensable para que políticamente la cosa adquiriera la salsa correcta” (Kaplan 174).

El “*casting*” original para el proceso fue mucho más amplio. En total fueron detenidas 77 personas, de las cuales se fueron seleccionando los actores para la puesta en escena. El abanico de personajes “malos” es bastante amplio: desde elementos burgueses tradicionales hasta renegados típicos y trotskistas. A la vez se busca la idea unificadora de la producción. Finalmente se echa mano de la idea de la guerra y la “quinta columna”. El crimen más grave, a cuya develación deberán adaptarse todos los componentes de la puesta en escena, será entonces la preparación de la tercera guerra mundial, en la cual incluso las mujeres cuentan con el sacrificio cínico de sus propios hijos. Este *kitsch*, que decidirá sobre el protagonismo de la Dra. Horáková, deberá justificar y tapar el verdadero crimen sin precedentes del régimen comunista, que condenará a muerte por sus opiniones políticas a una mujer, madre de una hija de dieciséis años (hecho que sí provocará la protesta del mundo libre, incluyendo a celebridades como Albert Einstein y André Breton).

El escenario y la sala

El ritual procesual dispone de una *escenografía* estilísticamente unificada por las connotaciones ominosas que tienen para los checos el juzgado y la prisión de Pankrác (en el barrio praguense de este nombre); una *coreografía* solemne, estática, lúgubramente ceremonial, y un *público*. Los efectos escénicos expresivos incluyen unas ametralladoras ubicadas en las ventanas, que apuntan amenazadoramente

hacia la sala durante la audiencia pública. Esta “metáfora” plástica debe indicar *a priori* la extraordinaria peligrosidad de los criminales juzgados. Por la misma razón, durante sus declaraciones siempre está a sus espaldas un soldado. El transcurso de la audiencia se refleja también en las caras de esta comparsa, en sus miradas inseguras y a la vez fanáticas, asustadas y a la vez malévolas, su desasosiego, su aburrimiento, reemplazado de vez en cuando por una torpe expresión de diversión cuando el juez o los fiscales sádicamente ridiculizan a los acusados. Volviendo al simbolismo de las artes plásticas, digamos que su expresión es la de los mercenarios ignorantes en el monte Calvario que vigilan el cuerpo de Cristo mientras juegan a los dados. Detrás del tribunal penal, a la vista del público y de los interrogados, se ve una pequeña exposición con un subtexto amenazador: una oscura colección de armas acompañadas de una bandera fascista, quizá como símbolo del regreso de los “revanchistas” alemanes occidentales.

Sin embargo, el efecto escénico más agresivo de todo el espectáculo es la luz insoportablemente intensa de los reflectores dirigidos a las caras de los acusados y en parte de los defensores. Mientras que los defensores, los guardias y los espectadores en las primeras filas van poniéndose anteojos oscuros, los acusados y los testigos, traídos sin ninguna protección de los ojos a este infierno lumínico directamente de los oscuros corredores de la prisión de Pankrác, deben sentirse como en una pesadilla. Esto también influye en su actuación escénica, que es a veces francamente somnámbula.

El zumbido incesante de las cámaras, las “horcas” de los micrófonos, los reflectores, todo ello parece indicar que el sentido de este acontecer escénico es la *imagen*. No es la búsqueda de la verdad sobre la culpa o la inocencia, sino una imagen escénica (y posteriormente fílmica) anticipada lo que determina todos los detalles, en la que debe encajar la realidad formateada. Todos los presentes —sean los espectadores, los jueces, los acusados o los testigos— están aquí para la imagen, todos son funcionarios de la imagen para los medios de comunicación.

El público es rigurosamente seleccionado. Por una directriz secreta del Comité Central del Partido Comunista, los comités locales envían a Praga a diversos representantes del pueblo, por ejemplo, trabajadores modelo. Los espectadores cambian cada día, de modo que ninguno asiste sino a uno solo de los nueve días del proceso. En otras palabras, hasta el público forma parte de la puesta en escena.

Juego por el lenguaje, juego por la vida

Desde el punto de vista semiótico, el proceso revela una permanente lucha subyacente de dos lenguajes. El *discurso del poder totalitario*, vacío, pero dotado de efectos ominosos sobre la realidad, que pretende tener la exclusividad en la descripción del mundo, es memorizado durante ocho meses por los detenidos en los calabozos y su conocimiento es examinado a toda hora. Cualquier conversación con un extranjero se traduce como “establecimiento de contacto con una persona enemiga”, cualquier artículo periodístico se denomina “informe de espionaje”, cualquier expresión crítica en la presencia de varias personas se considera un intento de crear la “quinta columna”. Según el grado de habilidad para adquirir este lenguaje se les promete a las víctimas una recompensa en forma de vida, hasta el último momento. Este es el aspecto en el que más están de acuerdo los acusados sobrevivientes. Dice Jiří Křížek:

Una noche, tres o cuatro días antes de la audiencia pública, me llevaron ante un funcionario . . . de nombre Moučka. Durante la audiencia pública tuvo un papel de algo así como un regidor superior. Me dijo: “Para usted han propuesto la pena máxima y si durante la audiencia pública se desvía lo más mínimo del protocolo que firmó, lo colgarán”. Naturalmente me tuve que atener a las instrucciones si no quería cometer suicidio. (Radotínský 66)

Lo mismo le pasó a Bedřich Hostička:

Primero llovían preguntas —luego sólo bofetadas . . . Mi interrogador insistía: “Esto pinta para unos 10 a 15 años. ¿Quiere salir mejor librado? Diga en el juzgado lo que queremos nosotros. En dos o tres

años lo dejarán libre . . .” En la noche antes del juicio el jefe de los interrogadores Moučka me visitó en mi calabozo. Fue muy breve: “Si usted no declara lo que ha aprendido, no escapará de la horca”. Confieso que seguí fielmente el texto aprendido. (Radotínský 61)

Sin embargo, en oposición al lenguaje del poder totalitario, está —como un rasgo específico de este proceso— un esfuerzo desesperado por preservar el *lenguaje natural*, que devuelve a las cosas sus significados originales, no ideologizados. Los restos de este lenguaje, muy evidentes en la grabación fílmica, fueron expurgados de los protocolos publicados. Donde mejor se observa la lucha milimétrica por el lenguaje es en las declaraciones de Milada Horáková, aunque ella “estaba destrozada, tenía miedo a la pena de muerte” (Kaplan 123).

TRUDÁK: ¿Se siente usted culpable de los hechos señalados en el acusatorio que se le imputan?

HORÁKOVÁ: Me siento culpable de los hechos que confesé y los cuales constituyen delitos según las leyes (con gran énfasis en las siguientes palabras) *vigentes hoy día*.

Esta frase, y particularmente la entonación que relativiza el sentido unívoco de las frases del lenguaje totalitario, provoca a los fiscales, que necesitan traducirla a su código lingüístico.

El presidente del tribunal, absorto en su guión, cada rato reprende a Horáková por utilizar su propio lenguaje y rechaza sus declaraciones con una entonación cada vez más disgustada: “Señora acusada, a mí no me interesa que usted describa hechos...”, “Vamos, pues, eso sería extendernos demasiado...”, “Usted se empecina en formular las cosas a su manera”. Finalmente logra llegar a uno de los motivos centrales, un encuentro de cinco políticos de los partidos socialdemócrata, socialista nacional y popular para acordar una estrategia común contra el partido comunista gobernante. Lo paradójico es que los cinco decidieron abstenerse de cualquier acción. Y justamente Horáková, la presunta cabeza de la conspiración, fue la que más insistió en esta actitud pacífica. Los escenificadores del

proceso necesitaban convertir esta realidad tan poco dramática en una ficción dramática.

TRUDÁK: ¿De qué trataron?, ¿de la estrategia común, de la (con énfasis en la “cuña”) *base común*?

HORÁKOVÁ: La reunión tuvo por objetivo ponernos de acuerdo sobre si era necesario crear alguna base común o un órgano común para fines de coordinación de las diferentes orientaciones...

TRUDÁK: (no es lo que quiere oír, le “sopla” con impaciencia) ¿Coordinación dirigida a qué fin?... ¿A una actividad anti...?

HORÁKOVÁ: (por fin suelta la frase esperada, aunque con sus propias palabras) Dirigida al cambio del régimen.

URVÁLEK [fiscal]: Señora acusada, usted dice que allí se debió crear una base común, ¿no es cierto? ... para actividades subversivas... ¿no se acuerda?

HORÁKOVÁ: Nosotros debíamos *acordar* si era conveniente crear tal actividad.

URVÁLEK: (en tono esperanzado, levantando la voz) ¿Y? ¿A qué conclusión llegaron?

HORÁKOVÁ: (lo decepciona) Llegamos a la conclusión de que no era conveniente... crear tal base común.

URVÁLEK: Sí. Pero, señora acusada... (otra vez utiliza una “cuña” que debe devolverla al guión)... en cierta etapa...

HORÁKOVÁ: (ha comprendido, retorna a su papel y al lenguaje totalitario) Si protegemos los intereses de la burguesía, naturalmente cabe imaginar que *en cierta etapa* esto sí abrirá una brecha en la línea socialista, *rigurosamente* socialista...

La lucha verbal continúa, abriéndose camino inexorablemente hacia el tema central.

TRUDÁK: Informes económicos —¿con qué objetivo querían tenerlos?

HORÁKOVÁ: Para su propia información, personal, y también para que ellos mismos fueran informantes serios...

TRUDÁK: Usted los llama informantes, nosotros los llamamos (buscando en sus papeles) espías, que (pausa, buscando) les informaron, a esos Estados, que (pausa, tanteando), como me dijo usted, eventualmente

contaban con o tenían la intención, y hoy ya claramente tienen la intención de provocar ¿qué?

HORÁKOVÁ: Crisis en Checoslovaquia.

TRUDÁK: (respuesta incorrecta, esperaba otra palabra, apunta) Vamos... Los Estados Unidos, por ejemplo, ¿sólo quisieran provocar una crisis? ¿O...?

HORÁKOVÁ: En cuanto a Checoslovaquia, supongo que sólo una crisis. En cuanto al acontecer mundial, conjeturo que un conflicto de más largo alcance, (¡ya casi!), conflicto armado...

TRUDÁK: (triumfalmente) ¡Conflicto armado, es decir, guerra!

La palabra anhelada ha sido pronunciada, aunque Horáková jura repetidamente que nunca ha deseado esta variante de la evolución histórica. Para los demás acusados, las preguntas y respuestas representan una lucha igualmente encarnizada por la palabra clave. También ellos libran una batalla permanente (para algunos la última de su vida) por el lenguaje. Todas estas batallas perdidas de antemano por una palabra aparentemente insignificante y sus matices semánticos desde luego no cambian nada en el hecho de que todos los acusados terminarán por aceptar y desempeñar el papel impuesto. Sin embargo, la valentía y la ambigüedad con que lo desempeñan ponen de manifiesto la monstruosa mendacidad y artificialidad del montaje. Gracias a ellos, el documento más auténtico sobre su desempeño —la película de la que tanto esperaban sus creadores— se volverá inutilizable.

Recepción

La obra resultante tendrá una recepción considerable incluso fuera del “teatro” del juzgado de Pankrác. La intensidad y la violencia de la recepción van en aumento durante los nueve días del ritual teatral no sólo en los medios de comunicación, sino en los lugares de trabajo y las escuelas. Más de seis mil resoluciones para exigir “muerte para los traidores”, que los mensajeros del juzgado traen al tribunal espectacularmente a canastadas, pertenecen a los efectos escénicos

llamativos de la puesta en escena (el manejo ceremonial de objetos y símbolos es un típico atributo del ritual). Esto influirá considerablemente en la severidad de las sentencias (Radotínský 53), a pesar de algunas peticiones de benevolencia con los acusados. Lo triste es que muchas de las peticiones de muerte vienen incluso de niños de escuela. “Aunque todavía somos pequeñas,” escribe un grupo de alumnas de primero y cuarto de primaria, “seguimos los reportajes radiales del proceso contra trece traidores de nuestra república. También hemos hablado de eso en el colegio. Nos enteramos de que preparaban una nueva guerra . . . Por tanto solicitamos a ustedes que todos los traidores reciban un castigo severo y justo” (Kaplan 322).

Hoy sabemos que las resoluciones fueron encargadas por una directriz secreta del Comité Central del Partido Comunista, enviada por télex el 1 de junio de 1950 (segundo día de la audiencia) a todos los comités departamentales. Esta directriz prescribe el vocabulario y las frases sobre el “justo castigo” que se repetirán luego en miles de resoluciones, como también en los discursos finales de los fiscales. De esta manera, también la recepción es parte de la puesta en escena.

Valoración dramática interna

Kaplan observa que la conferencia interna del partido comunista, realizada inmediatamente después de la finalización del proceso, trata todo el evento como una *performance teatral*: “Las valoraciones . . . se asemejaban a reseñas de funciones teatrales” (Kaplan 176). En efecto, basta citar un par de pasajes de esta valoración “dramática” interna: “La actuación del camarada Dr. Trudák fue ejemplar”. Aunque “la mayoría de los acusados estaba adecuadamente preparada para el proceso”, no todos los jueces actuaron de manera verosímil. “En este punto incumplimos nuestro compromiso previo de preparar preguntas adecuadas para los jueces legos” (Kaplan 180-181). El fiscal Urválek critica incluso la fase preparatoria, el reparto de papeles y la autoría dramática de la policía secreta (los sumarios), que en su opinión no preparó bien a los acusados y no los diferenció adecuadamente, sobre todo desde el punto de vista lingüístico. Urválek

reflexiona de la misma manera que los pioneros del realismo en el teatro cuando exigían que cada personaje dramático utilizara un lenguaje diferenciado según su nivel social o procedencia regional: “. . . la terminología que acabaron por adoptar incluso algunos acusados y testigos no era a veces convincente para los oyentes; sobre todo no era convincente en bocas de personas de las cuales se esperaba un modo de pensar y expresarse burgués” (Kaplan 183).

El fiscal Vieska también critica el lenguaje poco individualizado de los sumarios, el reparto y la falta de naturalidad de algunas actuaciones. Parece que percibe intuitivamente los efectos de extrañamiento empleados por algunos acusados, que le “quitaron valor” a la función. “Křížek no debió ser incluido, su presencia era incongruente . . . Tampoco debió ser incluido Buchal . . . Se notaba lo esquemático . . . Una preparación demasiado perfecta va en detrimento de la posibilidad de convencer”.

Hay dos aspectos en que los evaluadores están de acuerdo: quienes más decepcionaron fueron los defensores y el equipo de cine. Los defensores porque “durante la indagatoria tenían una conducta totalmente pasiva o hacían preguntas inconvenientes”, con “un carácter solapadamente provocador”. Es difícil formarse una opinión sobre esto, porque en la grabación los defensores son mera comparsa, no intervienen en el proceso. El resultado de la grabación fílmica aterra a los escenificadores. No resisten verse a sí mismos: las costuras artificiales de la historia inventada, la actuación tranquila de los acusados en contraste con la vociferación de los fiscales y la “apuntación” evidente por parte del presidente del tribunal, la artificialidad de las diferentes actuaciones individuales y las salidas del papel. Todo esto revela el secreto celosamente guardado de la puesta en escena. Esta seguramente no fue la intención; el equipo cinematográfico quería entregar una grabación minuciosa de los hechos. Sin embargo, las secuencias revelan que el equipo no estaba comandado por ningún profesional de la talla de Leni Riefenstahl, que fuese capaz de manipular la imagen de tal modo que la verdad del proceso quedase oculta. Se vio que, sin vocación artística, el cine

como medio de comunicación no sabe manipular tan bien como lo hace la prensa o la radio.

Acotación final

Así las cosas, el fragmento de cinco horas y media, en lugar de ser proyectado en salas de cine, parará en una caja fuerte. Después de su proyección pública en la Escuela-taller de cinematografía de Uherské Hradiště en 2005, muchos estudiantes que habían crecido en la libertad de la actual República Checa, preguntaban ingenuamente por qué ninguno de los acusados les echó en la cara a los jueces la verdad, sabiendo que igual ya todo estaba perdido. Este estudio ha tratado de indicar algunas de las respuestas posibles: la chispa de la esperanza, encendida por el diablo en todos los implicados, les decía al oído que si seguían desempeñando los papeles asignados hasta el final del espectáculo en que se estaban jugando la vida, podrían ganarla. Cuál fue el desenlace, lo muestra bien la película. Esta nos puede enseñar cómo leer críticamente la imagen en los medios de comunicación: es una imagen que dice algo diferente de lo que dice. Ningún otro documento (impreso o radial) nos revela lo esencial: los matices delatores actorales y escenográficos, la verdadera dimensión teatral, la teatralidad de todo el proceso.

Obras citadas

- Hedbávny, Z. 1994. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu* [Alfréd Radok: Noticia sobre un destino]. Praga: Divadelní ústav.
- Kaplan, Karel. 1995. *Největší politický proces: M. Horáková a spol* [El proceso político más grande: M. Horáková y Co.]. Brno: Doplněk.
- Proces s M. Horákovou* [Proceso contra M. Horáková]. 1950/2005. Grabación fílmica. Regrabado en dos videocasetes. Praga: Národní filmový [Archivo Fílmico Nacional].
- Radotínský, Jiří. 1990. *Rozsudek, který otřásl světem* [Una sentencia que estremeció al mundo]. Praga: Pressfoto.
- Steiner, Peter. 2000. *The Deserts of Bohemia: Modern Czech Fiction in its Social Context*. Ithaca: Cornell University Press.

Stern, Josef Petr. 1991. *Hitler: Vůdce a lid* [*Hitler: El Führer y el pueblo*]. Praga: Lidové noviny.

Šnajder, Bohuslav. 1990. *Proces proti dvanácti milionům* [*Un proceso contra doce millones*]. Praga: Delta.