

La invención del cinematógrafo y la literatura: del debate expresionista a la fascinación de Franz Kafka

Carmen Gómez García

Directora del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y de Traductores (IULMyT) de la UCM <https://dx.doi.org/10.5209/esim.95662>

Recibido: 23/04/2024 • Aceptado: 30/01/2025

Resumen. El cine, muestra de modernidad y afán innovador, se convirtió en un desafío para el expresionismo literario en tanto pasó de considerarse literatura sin palabras a una modalidad artística que competía con el drama. Los autores, aun fascinados por el nuevo medio, se debatían entre aversión por lo que calificaban de trivial y por una seducción óptica a la que no cabía sustraerse. No obstante, ya en 1910 Alfred Döblin recomendaba a los novelistas que adoptasen un estilo cinematográfico. Eran los años en los que un joven Kafka acudía al cine buscando inspiración y contraste a su cotidianidad, lo que puede advertirse en textos como *El desaparecido*. Ejemplos de ello son la sucesión dinámica de imágenes de la metrópolis o la incorporación de perspectivas cinematográficas. El séptimo arte, sin embargo, imprimió una leve huella en Kafka, hecho que se explica por su relación singular con la imagen. El presente artículo trata de la problemática relación que los escritores expresionistas mantuvieron con el cine en sus inicios, así como de la fascinación de Kafka por todo medio de transmisión visual.

Palabras clave: cine; literatura; expresionismo; Kafka; *El desaparecido*.

EN Literature and the invention of the cinematograph: from the debate of the expressionists to Kafka's fascination

Abstract: Cinema, heralded as a testament to modernity and inventive spirit, became a challenge to literary expressionism as it went from being considered literature without words to an artistic modality competing with drama. Authors, although fascinated by the new medium, struggled between aversion to what they deemed trivial and an optical seduction from which was impossible to escape from. However, as early as 1910, Alfred Döblin recommended novelists adopt a cinematic style. These were the years when a young Kafka attended the cinema in search of inspiration and contrast to his everyday life, as can be seen in texts such as *The Man Who Disappeared*. Examples of this include the dynamic succession of images of the metropolis or the incorporation of cinematic perspectives. However, the seventh art left only a slight imprint on Kafka, a fact explained by his unique relationship with the image. This article deals with the problematic relationship that expressionist writers had with cinema in its early days, as well as Kafka's fascination with all media of visual transmission.

Keywords: cinema; literature; expressionism; Kafka; *The Man Who Disappeared*.

Sumario: 1. Introducción; 2. La reacción de los escritores expresionistas: el debate; 2.1. Fascinación ambigua; 3. Del debate a la apropiación; 4. ¿Y Kafka? Entre el movimiento y el estatismo de la imagen; 4.1. *El desaparecido*; 5. A modo de conclusión; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gómez García, C. (2025): "La invención del cinematógrafo y la literatura: del debate expresionista a la fascinación de Franz Kafka", *Escritura e Imagen* 21, pp. 23-36

1. Introducción

Los comienzos del cine no pueden disociarse de las instituciones de entretenimiento propias del cambio de siglo, como varietés o teatros de vaudeville, fruto de una demanda inusual de experiencias y entretenimiento (*Schaulust*¹ y *Unterhaltungslust*) que la época había ido configurando. A los espectadores ya no les satisfacía la mera contemplación de una imagen congelada: el público exigía ver, contemplar y deleitarse en escenarios y acciones que, de lo contrario, se habían mantenido inalcanzables, ocultos o, simplemente, prohibidos². Se trataba de un cine de ilusión que, según afirmó Máximo Gorki en lo que se conoce como una de las primeras crónicas cinematográficas del mundo (1896), no proyectaba la vida, solo sus sombras, “no el movimiento, sino solo su espectro silencioso”³. Desde la perspectiva de una creación tradicional, de la obra de un genio creador, Gorki rechazaba las imágenes en blanco y negro, tildándolas de “creación grotesca”, que poblaban fantasmas grises, personas mudas condenadas a perpetuarse en sombra, y se preguntaba adónde se dirigirían dichas imágenes una vez se desvanecían. Otros, como Hanns Heinz Ewers, el primer escritor en pronunciarse a favor del cine (1907), exhortaba a los intelectuales a visitarlo aduciendo sus ventajas: es, además de educativo, entretenido e higiénico (no se fuma ni se bebe), por lo que resulta “económico para el pulmón y para el bolsillo”⁴. El denodado entusiasmo de Ewers no es extraño: poco más tarde escribiría para los directores Paul Wegener (también actor) y Stellan Rye el guión de la primera película alemana de autor de éxito internacional, *El estudiante de Praga* (1913). Quería demostrar que, al igual que un escenario, el cine podía albergar “un gran arte y de calidad”⁵.

Por otro lado, el cinematógrafo era un producto de la industrialización del siglo XIX, resultado de la combinación, acumulación y perfeccionamiento de técnicas ya conocidas y que se ponían en práctica en las ferias, en los cines de variedades y cines ambulantes, así como muestra de las premisas de la percepción estética del siglo XX. Cabe cifrar, en este sentido, la teoría de la relatividad de Albert Einstein, la pérdida de la racionalidad del conocimiento humano, de Ernst Mach (*Análisis de las sensaciones*, de 1885) y la “intensificación de la vida nerviosa” (*Die metrópolis y la vida mental*, de 1903), de Georg Simmel, premisas que, de forma análoga al cinematógrafo, se vinculan con la disgregación de las imágenes unitarias en diversas perspectivas, de variada duración, en diferentes enfoques. Aquel que, por muy breves instantes, dirigiese rápidamente su atención a lugares siempre distintos descubriría los principios del ser cinematográfico, términos en los que también había escrito el cine-escéptico Henri Bergson en *L'évolution créatrice* (1907)⁶, para quien el pensamiento cinematográfico comprende lo móvil desde la estabilidad del observador, por lo que no hay sino falsificación del movimiento.

Así pues, el influjo del cine en la psique del observador ya se advertía en lo que el periodista Hermann Kienzl llamaba “psicología de la gran ciudad”:

[...] porque el alma metropolitana, esa alma eternamente apresurada, curiosa e insondable, que va dando tumbo de impresión en impresión fugaz, ¡es el alma del cinematógrafo! Muchos trotamundos de ciudad carecen de la vitalidad y concentración necesarias para profundizar en su mente y en su alma.⁷

El cine, pues, daba respuesta a las nuevas necesidades anímicas de un público eminentemente urbano. En consecuencia, a partir de 1905 se edificaron palacios de cine (*Filmtheater*) en las grandes ciudades; ya en 1900 había 139 en el centro de Berlín. En torno a 1910, las aun brevísimas películas cedieron el paso a las de una hora; pronto, las cintas documentales de los inicios dieron el salto a fórmulas ficcionales, más narrativas, films cortos aderezados al gusto del público mayoritario, el mismo que acudía a los espectáculos de variedades y del que el cine dependía económicamente. El éxito fue inmediato: en 1913 se inauguraron dos importantísimos *Lichtspiel-Paläste*: el Marmorhaus de Berlín y, en Leipzig, el primer cine al aire libre de Europa y con capacidad para 1000 espectadores —con la película *Quo vadis* a partir de la novela de Henryk Sienkiewicz—⁸. Todo ello hizo que el cine se entendiera en competencia directa con el teatro convencional, lo cual, ya a partir de 1909, había desencadenado un debate inevitable que la elite cultural —los artistas expresionistas— sostuvo a favor o en contra del cine, lo que devendría en una fructífera y afortunada reflexión estética y sociológica sobre la literatura.

¹ Concepto clave acuñado en 1913 por Walter Serner en «Kino und Schaulust», *Die Schaubühne*, 9 (1913), pp. 807-811.

² Mierendorff, C., «Hatte ich das Kino!», en Anz, T. y Stark, M. (eds.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982 [1920], p. 487.

³ Segeberg, H., «Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur», en Mix, Y.-G. (ed.), *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, München, Wien, 2000, dtv, p. 423. Tanto esta como el resto de traducciones, a no ser que se indique lo contrario, son mías.

⁴ Ewers, aquí según Greve, L., Pehle, M. y Westhoff, H. (eds.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schillernationalmuseum Marbach a. N., Katalog Nr. 27, München, Kosel, 1976, p. 18.

⁵ Ajouri, P., *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, p. 196.

⁶ Bergson, H., *La evolución creadora*, Madrid, Espasa Calpe, 1985.

⁷ Kienzl, H., «Theater und Kinematograph», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1911], p. 231.

⁸ Pinthus, K. (ed.), *Das Kinobuch*, Zürich, Die Arche, 1963, p. 10.

2. La reacción de los escritores expresionistas: el debate

La opinión de los expresionistas variaba del entusiasmo por el descubrimiento de algo nuevo, crisol de su anhelo de renovación y modernidad, al rechazo absoluto del cinematógrafo, en el que creían ver una competencia burda y desleal del teatro. Y es que los primeros programas repetían y ampliaban los contenidos de los establecimientos de diversión populares —a saber: teatros de vaudeville, musicales y variedades, espectáculos de magia, números circenses— que excluían la literatura elevada o *de calidad*, escrita para una minoría:

El puente al cine lo tendieron tanto los teatros de mala muerte como la literatura barata. [...] La delectación en el terror que nutrían las películas de los primeros años con sus dramas caballerescos, apariciones fantasmales, escenas de crímenes, etc., era también un requisito previo de la literatura popular. Su inmenso desarrollo en los años comprendidos entre 1885 y 1913 solo se concibe desde la necesidad general que, en cierta medida, siempre estuvo presente, si bien aumentó a pasos agigantados con el crecimiento de la gran masa. [...] Y al mismo tiempo que la ola de literatura basura se derramaba sobre la población, cientos de pequeñas compañías cinematográficas producían grandes cantidades de películas basura: en 1910, se rodaron 250 películas de este tipo en las que pueden contarse 97 asesinatos, 45 suicidios, 51 adulterios, 19 escenas de seducción, 22 secuestros, 35 borracheras y 25 prostitutas...⁹

El cine autónomo, narrativo, por tanto, debe sus orígenes a la *Schundliteratur* (literatura basura)¹⁰. No obstante, puesto que ya entre 1906 y 1908, y con más ahínco desde 1912, la industria del cine quería obtener el favor de la burguesía —quien se había manifestado abiertamente en contra—, se buscaron espacios adecuados (de ahí los denominados *Lichtspiel-Paläste*) y contenidos de la *alta* cultura: la literatura del realismo burgués.

La reacción no se hizo esperar: los más críticos clamaban sobre los peligros que las adaptaciones cinematográficas traerían sobre la industria literaria y teatral, incluyendo el trabajo de los actores y el desarrollo del público. Franz Pfemfert, el prestigioso e influyente editor de la revista expresionista *Die Aktion*, publicó durante el primer año de su revista (1911) un panfleto en contra: «Kino als Erzieher» (Cine como educador)¹¹, que acusaba al cine de la “victoria de la trivialidad y de la devastación del gusto del pueblo”¹². Incluso calificaba de fallidos los intentos de ennoblecer el cine; afirmaba, más aún: “Un mal libro puede confundir la imaginación del lector. El cine destruye la imaginación. El cine es el educador más peligroso del pueblo”¹³. En esta misma línea se expresaba dos años más tarde otro escritor expresionista, Alfred Lichtenstein, aseverando que el cine proporciona al pueblo lo que pide: asesinatos, sangre, emociones y carcajadas¹⁴. Pero añadía un argumento positivo sobre su expansión: puesto que el cine, por razones económicas, está obligado a captar el gusto mayoritario del público, que solo busca entretenimiento fácil, el teatro, medio elitista determinado por la calidad de la palabra, se reservaría a un público exclusivo:

El número de salas será menor en el futuro, pero su calidad será desproporcionadamente mejor por término medio. Los directores y dramaturgos incompetentes, además de otros vocingleros que hasta ahora no han sido más que parásitos del teatro, descubrirán en el cine un lugar más adecuado a sus habilidades.¹⁵

De forma parecida se expresaba el naturalista Julius Hart¹⁶, quien hablaba del cine como un “bacilo”, “el enemigo, nuestro contrincante más peligroso”, pidiendo que se le concediera su papel de proporcionar a la masa el morbo, el deseo de ver lo insólito, el mero interés por el suceso, y se reservara al “teatro de la palabra y del lenguaje” el interior, el alma del ser humano¹⁷. Por el contrario, Ferdinand Hardekopf (1876-1954) alababa en el cine el “trabajo mental”¹⁸, “el reino mágico del ojo, de lo visual, de las visiones [...], la celeridad y la concentración de la acción”¹⁹ y de las tramas cinematográficas, las cuales, sugiere, precisan de estilización. El cine es, pues, un medio apropiado para un público ya no abismado en sí mismo, como en

⁹ Panofsky, W., *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte*, Würzburg-Aumühle, K. Triltsch Verlag, 1940, pp. 18-19 y 50.

¹⁰ Es más, se afirma que la originalidad de los temas nunca fue más grande que en los primeros 25 ó 30 años, cuando la independencia de la literatura era mayor. Ello obedece a las exigencias del público, que pedía otros contenidos no tan previsibles. A partir de la primera crisis del sector, en 1902, se empezó a demandar un cine narrativo que pudiera producirse rápido y con pocos medios. Ya en 1908, la situación había dado un vuelco: 96 % de las películas eran narrativas. Véase Paech, J., *Literatur und Film*, Stuttgart, Metzler, 1988, pp. 23-26.

¹¹ Unos años antes, Julius Langbehn, nacionalista y antisemita, había alcanzado una gran notoriedad con *Rembrandt als Erzieher* (1890), obra magna de la revolución conservadora finisecular. El título se emplearía de forma irónica a partir de entonces de forma constante. Véase Pfemfert, F., “Kino als Erzieher”, *Die Aktion* 18 (1911), pp. 560-563.

¹² *Ibidem*, p. 562.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Lichtenstein, A., «Retter des Theaters», *Die Aktion*, 48 (1913), p. 1107.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1108.

¹⁶ Hart, J., «Schaulust und Kunst», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1913], pp. 254.

¹⁷ *Ibidem*, p. 256.

¹⁸ Hardekopf, F., «Der Kinematograph», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1910], pp. 155. Hardekopf fue uno de los primeros en promover una crítica cinematográfica más allá de las revistas especializadas.

¹⁹ *Ibidem*, p. 157.

el teatro tradicional. Ahora el espectador, urbanita curtido en cambios veloces de estímulos, visualizaba las secuencias en una suerte de atención despreocupada. Más aún: los personajes cinematográficos, al no disponer de tiempo para exponerse en todo su desarrollo, deberían mostrarse en una única característica, y esta, concentrada (anticipándose ya al teatro fílmico, antipsicológico, de Brecht).

En definitiva, a la vanguardia literaria le interesaba aquello que diferenciaba el cine *cotidiano* de la cultura tradicional. Buena parte de los expresionistas estaba fascinada por aquel mundo de impresiones pasajeras, estridentes y penetrantes que ofrecía el cinematógrafo, de imágenes que no se habían visto hasta el momento, de historias contadas con tanta ingenuidad que parecían funcionar como extractos de emociones intensas, sentimentalismos y tensiones producidas industrialmente. En estas imágenes, en la veloz sucesión de impulsos, en la dinámica acelerada de su recepción y dispersión, se advierte el sello de la modernidad, pues la forma de percepción, de observación, se opone a la actitud contemplativa inherente a la concepción mimética de la expresión artística.

Así, las fotografías vivas o animadas estimularon una nueva estética, también en el expresionismo literario. Valga, a modo de ejemplo, el ciclo de poemas “Variété” que Van Hoddiss publicó en la revista expresionista *Der Sturm*, en 1911, y que cerraba con un poema dedicado al cinematógrafo²⁰, en el que empleaba lo que se conocería como estilo paratáctico del expresionismo (*Reihungsstil*) para llevar a versos la veloz sucesión de imágenes²¹. O bien el *Kinostil* o *döblinismo* que promulgaba Alfred Döblin²² y que ejemplificaría en *Los tres saltos de Wang Wang-lung* (1915) e incluso en la archiconocida *Berlín Alexanderplatz* (1928): estilo paratáctico conformado a partir de palabras sugerentes, neologismos, uso ahorrativo del vocabulario, la utilización de giros rápidos indicativos de velocidad, complejidad y novedad desconcertantes consustanciales a la vida moderna. Se confiere un escaso valor a la acción y se rechaza tanto el psicologismo de los personajes como la sucesión causal de los acontecimientos y toda descripción, explicación o comentario. También Carl Einstein, con su novela *Bebuquin o los diletantes del milagro* (1912), ambientada en el circo, varietés y cine, desarrolla una prosa experimental que, según el mismo Einstein, apunta originariamente a lo ilimitado del cine corto anarquista de los comienzos, con ayuda de la entronización de la arbitrariedad de la palabra; dicho de otra forma: mediante la escenificación de una imaginación simultánea artística que trabaja con retazos de debates, con las alusiones más sucintas. La imaginación, al igual que las películas cortas de la primera fase, yuxtapone “resultados concentrados”, y no desarrolla ningún camino concreto para analizar la realidad²³.

Ambas vías, la de integración y apropiación, hacen hincapié en la diferencia en tanto que parten de ella. Así, en *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906), de Robert Musil, Törless puede imaginarse, “en medio de una iluminación deslumbrante, claras luces y sombras inquietas, profundas”²⁴, que suscitan una sensación de intranquilidad en la certeza de que tras las imágenes surgen otras tantas, diferentes, “figuras tan claras [...] que habrían podido penetrar en él, pero se detenían como frente a un umbral [...] y retrocedían apenas buscaba palabras para dominar aquellas figuras”²⁵. El cine como medio de una expresión mundial y humana, en la que los individuos mudan veloces de una a otra mueca completamente distinta, despierta por tanto la sensación de la desaparición de las imágenes. Y, sin embargo, lo esencial es que los espectadores, según anotaría Walter Benjamin años más tarde, se pregunten por la posibilidad de que exista algo ópticamente-inconsciente oculto en las imágenes que se han visto, y que a partir de esta búsqueda trasciendan sus pensamientos sobre el cine²⁶.

De forma paulatina, los representantes de la vanguardia literaria asumían que, gracias a las nuevas formas de narración óptica, se conseguía transmitir más. La mirada humana, el gesto, la postura corporal, comunicaban más que el lenguaje tradicional —psicológico— de los sentimientos. Los personajes debían describirse por sus gestos, por su mímica; no por dentro, sino por fuera. Se trata precisamente de subrayar la rigidez propia de una marioneta, característica de tipos modernos, y de su “mecánica sensible”, en términos de Alfred Polgar²⁷; de la fecundación de todos los sentidos a partir del órgano visual, de un individuo siempre incitado y excitado por estímulos externos²⁸. Pues, como diría Emilie Altenloh²⁹, una característica de la oferta cinematográfica estriba en el veloz desarrollo de la acción, que se corresponde

²⁰ Greve, L., Pehle, M. y Westhoff, H. (eds.), *Hätte ich das Kino!*, op. cit., p. 15.

²¹ Maldonado, M., *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 63.

²² Gómez, C. (2019), «Futurismo en Alemania. Acción y reacción», en Teixeira de Faria, S. (ed.), *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*, Madrid, Ediciones Complutense, 2019, pp. 48-49.

²³ Segeberg, H., «Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur», op. cit., p. 429.

²⁴ Musil, R., *Las tribulaciones del estudiante Törless*, R. Bixio (trad.), Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 76.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, p. 14-15.

²⁷ Polgar, A., «Das Drama im Kinematographen», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1912], p. 162.

²⁸ Por eso era común el desagrado hacia las innovaciones con las que se quería dotar de sonido a las películas, como el “biófono”. Solo era adecuada una música al piano compuesta ad hoc.

²⁹ Altenloh, E., «Theater und Kino», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1913], p. 249. Emilie Altenloh fue la primera en escribir un estudio sobre la sociología del cine. Se trataba de su tesis doctoral, fechada en 1913: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, y editada en 1914.

con las necesidades del habitante de la gran ciudad en tanto individuo habituado a la sucesión rauda del paisaje y a la percepción muy general de momentos, del mundo condensado, en extracto, con el que también está familiarizado técnicamente, en el que interactúa y el cual repercute en su capacidad física y mental de ocio. Esto último es lo que Hermann Kienzl había denominado “instinto de descansar en la banalidad”³⁰: “Dado que la necesidad de un entretenimiento liviano es tan imperiosa”, escribe Altenloh, “los medios para satisfacerla también adquieren cierta razón de ser. Ese es el lugar que ocupa hoy el cine”³¹.

2.1. Fascinación ambigua

No obstante, ha de hacerse hincapié en el carácter ambiguo de la fascinación que mayoritariamente ejercía el cine. Georg Lukács hablaba en 1911³² de un medio sin alma, insistía en la atracción ambivalente que desprende, en una belleza que no podía subsumirse bajo categorías pretéritas³³, pero que se distanciaba de la esfera metafísica del verdadero arte. Los escritores, aunque influidos por valores y conceptos como alma, destino, metafísica, hondura, se pronunciaban de una forma parecida. Adscribían al cine un mundo aparte, un mundo en sí mismo, ficticio, más popular.

Veían un medio de percepción dinámica superficial, sí, pero también un espacio de regresión placentera en el que quedaban suspendidas las premisas artísticas vigentes. Por eso en el cine retornan *Ur-Emotionen*, sensaciones de felicidad primigenia, pueril. Con ello no se referían a la opción estética de algunos reformistas conservadores consistente en reproducir la naturaleza de forma exacta, sino al regreso a un arcaísmo narrativo basado en lo perceptivo, visual. El medio devenía en un distrito exótico, opuesto a los propios deseos intelectuales, y sin embargo legítima una atracción ingenua, *naïv*. Kurt Pinthus sostiene en su prólogo al *Kinobuch*, en 1913:

Por eso nosotros, los poetas y escritores más jóvenes, quienes creemos que el enaltecimiento de la vida (quizá también el disfrute del arte) significa: conmover en lo más profundo, más humano y más metafísico del individuo, no podemos luchar contra el cine (aunque sea enemigo del arte más elevado). Nos entusiasma con el movimiento de masas. Nos emociona con lo que nunca ha sucedido. Amplía horizontes. Estremece corazones. Y sentir ese estremecimiento significa (oh Aristóteles, Lessing, Schiller, Nietzsche): volverse más noble y más feliz...³⁴

Ahora bien: desde la distancia que nos procura el paso del tiempo, dicha reacción ambivalente de fascinación y escepticismo ante el nuevo medio se asume como algo inevitable debido a la amenaza de cambio que el cinematógrafo entrañaba para la cultura vigente, cambio que precisaba de las fases de integración y adaptación. Se trataba, a fin de cuentas, de asegurar la hegemonía social, puesto que, en los albores del siglo XX, el arte aún se situaba en una esfera solo accesible mediante la cultura, la formación; aún se entendía en el espacio de una espiritualidad superior, como el reducto de lo noble, valioso, único e ideal, esto es, se reservaba a unas clases sociales determinadas. La modernidad, *die Moderne*, trastocaría para siempre esta relación: las consecuencias de la industrialización capitalista, sobre todo la industria cultural, sustentada en las nuevas técnicas de reproducción (Benjamin), amenazaban el papel predominante de la elite cultural. De ello el cine era su exponente más visible.

Por consiguiente, podrían subsumirse en tres los motivos por los que la inteligencia literaria albergaba una actitud de rechazo o bien de escepticismo hacia el cine: en un primer lugar, la industria había puesto de manifiesto el valor de *mercancía* que entraña el arte, con lo que el interés material de una obra artística dejaba atrás su presunto carácter ideal, mitificado, y perdían relevancia intelectual quienes se arrogaban su dominio. En segundo lugar, el cine se dirigía a la *masa*, a las capas sociales más bajas de la ciudad; articulaba y daba voz a sus preferencias y perspectivas estéticas a modo de un negativo del concepto de cultura y formación, por lo que se subrayaba una perspectiva *plebeya*, antiautoritaria. Arte, pues, como institución popular e incluso subversiva. En tercer lugar, este nuevo medio, dinámico y visual, requería un nuevo tipo de percepción estética. En consonancia con la época, la *visualización de la comunicación* cobró un valor inusitado, visualización que impactaba sensorialmente, no intelectualmente, sin demandar tiempo para la reflexión³⁵. El cine implicaba la simplificación de la obra literaria, de la obra artística.

³⁰ Kienzl, H., «Theater und Kinematograph», op. cit., p. 231.

³¹ Altenloh, E., «Theater und Kino», op. cit., p. 251.

³² Lukács, G., «Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1911], pp. 300-305.

³³ *Ibidem*, p. 300.

³⁴ Pinthus, K., *Das Kinobuch*, op. cit., p. 24.

³⁵ Brod, M., «Kinematographentheater», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1909], p. 17.

3. Del debate a la apropiación

Ya a partir de 1907, una vez los cinematógrafos hubieron alcanzado el estatus de estacionarios, se cobró interés por la institución, si bien subrayando las divergencias entre cine y teatro. Así, la mayor parte de los críticos, al poco de haber exigido incluso la censura y fin del cine, asimilaron el desarrollo del medio, *tolerándolo* como manifestación artística popular³⁶.

Pero el cambio definitivo para la expansión de la industria cinematográfica se produjo en 1913: en primer lugar, el actor más reputado de aquel momento, Albert Bassermann, enemigo declarado de las cámaras (hasta entonces se había negado incluso a que le fotografiaran), apareció por primera vez en una película de autor (es decir, películas filmadas a partir de las obras de autores conocidos), como lo era el drama de Paul Lindau que protagonizó: *El otro* —un abogado esquizofrénico descubre poco a poco su doble existencia como criminal—. La aparición inesperada de Bassermann en el cine logró que los más críticos acudieran al Cines-Palast de la céntrica Nollendorfplatz, en Berlín. En segundo lugar, otro grande de la escena, Paul Wegener, no solo actuaba, sino que había codirigido la película ya mencionada *El estudiante de Praga*, primer gran éxito alemán. En tercer lugar, Max Reinhardt, el gran dramaturgo, rodó con sus actores su primera película: *Noche veneciana*. Ante el ejemplo de Bassermann, Wegener y Reinhardt, los artistas más aclamados se apresuraron a acudir al cine, ahora, además, para participar en películas de autor, esto es, en adaptaciones de obras de escritores establecidos y laureados que de buena gana *consintieron* la industrialización de sus obras, como Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Hugo von Hofmannsthal o Arthur Schnitzler, lo que avivó de nuevo el debate³⁷. No obstante, consideraban que el cine era una modernidad cultural que, con su razón capitalista, amenazaba no solo su propio papel social, sino su propia idiosincrasia a causa del dinamismo con el que se imponía la nueva masa cultural.

A ello se sumaba la decisión de la Asociación de Escritores Alemanes de Teatro, en noviembre de 1912, de cooperar con la industria incipiente, cada vez más poderosa³⁸. Para la élite de los escritores, suponía una posibilidad más —y muy lucrativa— de revalorizar sus textos; para la industria cinematográfica, una forma de adueñarse de formas del discurso cultural ya establecidas, con el fin de conseguir la aceptación tanto de un público orientado a una idea tradicional de cultura propia como de amplios círculos de trabajadores. Con el fin de aunar a modernas producciones populares y alta cultura, conocidos artistas y arquitectos construyeron por doquier *Kinopaläste*, en los que, como se ha mencionado, se estrenaban adaptaciones de obras de autores consagrados, muy pretenciosas y protagonizadas por estrellas del teatro; dichos estrenos, además, constituían todo un acontecimiento cultural. Ya a partir del *Gabinete del Doctor Caligari* y del desarrollo del cine hablado, los escritores no pusieron reparos a colaborar en la versión cinematográfica de sus obras e incluso a desarrollar escenarios, como Georg Kaiser y Hugo von Hofmannsthal³⁹.

Por consiguiente, pueden resumirse en tres las formas en las que la literatura se relacionaba con el nuevo medio. La primera de ellas pone de relieve la diferenciación entre literatura y cine, asumidos como dos medios diferentes que deben seguir su desarrollo en paralelo. Si bien el cine, “entretenimiento de las grandes masas”, conjuga “genialidad y trivialidad”, da expresión a la *Unkultur* de una era técnico-industrial, y en absoluto podía considerarse obra de arte⁴⁰.

Una segunda forma integra la literatura y el cinematógrafo, en tanto la primera emplea el cine como lenguaje narrativo y teatral habitual al que adapta una obra original literaria; cabría subsumir en este apartado los textos que recurren al cine para provocar una ruptura con la literatura convencional⁴¹ y contribuir a la creación de una nueva “pieza fílmica” (*Kinostück*), en la que se vislumbra el deseo de diferenciarse tanto de la pieza teatral clásica como del drama cinematográfico, ya frecuente. Aquí cabría situar el *Kinobuch* (*Libro del cine*) editado por Kurt Pinthus en 1913⁴², en el que las fantasías del artificio del cine temprano se forzaban al extremo. El librito apareció en la reputada Kurt Wolff Verlag el año en el que arreció el debate en torno al cine y al medio “película”⁴³. Con todo, *Das Kinobuch* carecía de pretensiones de que los textos llegaran a verse en un cine; es más, había surgido de la intención de servir de estímulo a la generación de jóvenes autores y de reaccionar positivamente a la enemistad de la crítica⁴⁴. Los textos, demasiado narrativos, caían en detalles psicológicos; acusan el carácter de borrador literario que no tiene

³⁶ Schwenitz, *op. cit.*, p. 10.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Schweinitz, J., «Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino», en Paech, J. (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Metzler, Stuttgart, 1994, pp. 74.

³⁹ Pinthus, K., *Das Kinobuch*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰ Segeberg, H., «Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur», *op. cit.*, p. 427-430.

⁴¹ Mierendorff, C., «Hatte ich das Kino!», *op. cit.*

⁴² Tal y como reza la portada: “Textos de von Berman, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack y una carta de Franz Blei”. Dokumentarische Neu-Ausgabe des *Kinobuchs* von 1912/1914. Zürich: Verlag der Arche, reeditado en 1963.

⁴³ Schweinitz, J., «Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino», *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ Pinthus, K., *Das Kinobuch*, *op. cit.*, p. 12.

en cuenta las peculiaridades del género, si bien juegan con sus formas, estereotipos que transforman e incluso parodian, aprovechándose de la ingenuidad ya referida, de la *Schaulust* manifiesta en el público.

Común es la distancia a lo narrado, un tono irónico, lo imaginativo de sus soluciones. Se trata de un divertimento literario con formas del cine, pero no *para* el cine, sino *a partir del* cine del que gustaba la época. No obstante, los jóvenes escritores noveles, al contrario que los ya consagrados, decidieron escribir de forma consciente piezas para el cine en favor de una técnica visual, del cine del futuro. Como decía Kurt Pinthus en el prólogo:

Al cine se le niega lo esencial del teatro: el diálogo, la palabra. Sin embargo, el contenido principal del cine son precisamente las posibilidades que el teatro noble evita o solo insinúa: naturaleza animada, entornos extraños, trucos sorprendentes, escenas conmovedoras en extremo.⁴⁵

El volumen, cuyos textos exhibían un lenguaje y una libertad inauditas hasta el momento, pasó casi desapercibido —de hecho, la mayoría de los lectores y críticos pensaron que el libro era una broma⁴⁶—. Aun así, Pinthus supo captar las tres características del cine que, sin duda, se hallan en la esencia de toda creación expresionista y que, obviamente, asimilaron los escritores: lo ilimitado del contexto ambiental, el movimiento en ritmo y gesto y el artificio, todo ello desde la preocupación por el devenir del individuo. En consecuencia, afirma Pinthus, las obras que prologa son “cine del alma”⁴⁷; de ahí que fuera indiferente si se llevaban o no a la gran pantalla.

La tercera forma de entreverar cine y literatura podría denominarse *apropiación* en tanto procura adaptar la escritura a los modos de percepción y reproducción del cinematógrafo. Ejemplo de esta modalidad la constituiría la antología de seis poemas titulada *Der Selige Kintopp*⁴⁸ (*Bienaventurado cinematógrafo*) (1913/1914), que se había concebido como continuación del *Kinobuch*. En los textos de Bachmair / Scharnagl, editor y autor de algunos poemas, se recalca lo regresivo de la experiencia en el cine, que se asumía como requisito para la suspensión de normas culturales en vista del placer obsesivo que producen las imágenes y las emociones arquetípicas. Esta dualidad se experimenta en la dicotomía “de un efecto primitivo y noble”, que diría Peter Altenberg⁴⁹, o, según Walter Hasenclever: “El cine mantiene algo americano, genial, kitsch. [...] así está bien”⁵⁰. Sea como fuere, *Schaulust* que designa este impulso inherente al ser humano, o bien obsesión, ahora actualizada con el nuevo medio⁵¹. De forma aún más clara que los textos de Bachmair / Scharnagl, los otros poemas muestran la relevancia de las imágenes perturbadoras, propias de ese *morbo visual*, en las que fluye a borbotones tanto la sangre como los elementos melodramáticos que ostentan el exceso del pathos expresionista: intensidad vital, entrega a pasiones y obsesiones, todo lo cual desemboca en la fascinación por lo estridente, por lo mórbido, por la muerte.

Los escenarios de los poemas se localizan, si no directamente el cine, en las calles de la ciudad, muestran la atracción ambivalente de los expresionistas por la metrópolis y por sus juegos lumínicos —su alma era “cinematográfica”, había comentado Hermann Kienzl⁵²—. Sin embargo, esta alusión a la poetización de lo urbano y técnico permanece en lo superficial, en lo estético, que también se representa en la analogía del ritmo urbano con el de una máquina gigantesca⁵³.

En definitiva, en la separación y aislamiento de lo visual que caracteriza tanto los poemas de *Der Selige Kintopp* como al cinematógrafo no se observan límites perceptuales; muy al contrario: a causa de la concatenación de imágenes, el lector disfruta de un efecto de ilusión que se amplía a otros sentidos. Así, el efecto de ilusión sinestésica, la potenciación de lo visual inducida por la técnica, el juego, el reclamo

⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁸ Justo en el cambio del 1913 al 1914, la editorial muniquesa de Heinrich F. S. Bachmair publicó un pequeño libro que reúne seis poesías dedicadas al cine e ilustrado con una xilografía de Ernst Moritz Engert (*Tänzerin, nach rechts schreitend*), conocido por sus retratos de perfil. Solo se imprimieron 100 ejemplares, numerados a mano, que iban a servir de regalo para los amigos de la editorial. Con el paso del tiempo, el volumen cayó en el olvido sin que apareciera mencionado más que en los registros de la editorial Véase Schweinitz, J., «Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino», op. cit., p. 72. Bachmair, por su parte, era una editorial que malvivía editando obras del primer expresionismo; los autores pertenecían al círculo de amigos del editor, Scharnagl / Bachmair, con quien habían comenzado a publicar sus obras.

⁴⁹ Altenberg, P., «Das Kino», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1912], p. 169.

⁵⁰ Hasenclever, W., «Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie», en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1913], pp. 221.

⁵¹ Schweinitz, J., «Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino», op. cit., p. 80.

⁵² Kienzl, H., «Theater und Kinematograph», op. cit., p. 231.

⁵³ Pero esto no había llegado todavía a la poesía, sino únicamente el mito expresionista (Véase Schweinitz, J., «Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino», op. cit., p. 81): la noche de la gran ciudad como escenario de excesos y obsesiones (también representado en Karl Grune: *Die Straße* [1923], con la que se inauguró el género de “películas sobre las calles”). Calle como lugar de perdición y seducción, de pecado, también en los textos como vanitas. Así, en Emmy Hennings el placer se compra y vende y se confronta con el papel de la madre, en una melodramática narración de “blutige Schaulust”.

a lo naiv y recóndito del alma del ser humano, la sugerente contradicción de los juegos de sombras, son características no solo del primer cine mudo, sino del expresionismo literario alemán.

A modo de conclusión, el cine era el medio que más se adaptaba no solo a la necesidad y deseos de cambio de la juventud, sino que daba expresión a una nueva idiosincrasia, urbana y cosmopolita. Bien puede considerarse inevitable que la integración del nuevo medio en el contexto cultural experimentara las fases de negación, integración y adaptación, lo que produjo un rico debate desde y para la literatura. Dicho debate, la reflexión que entraña sobre el hecho literario, era insoslayable ante el trasfondo de la nueva cultura de masas, pues el cine proponía una recepción distanciada, un elevado grado de observación fría y distante de la obra de arte.

La reproducción fotomecánica y repetida y su entrega al pueblo, a la masa, conllevaba la secularización, la desmitificación de lo expuesto, del hecho artístico —las tesis que Benjamin propondría años más tarde en *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* se advertían ya entonces—. Como se ha visto, la fascinación ambivalente que ejerció el cine, una vez superadas las reticencias lógicas de la elite cultural, determinó formas y contenidos de la literatura de la época, la literatura expresionista, cuyos rasgos evidencian una deuda enorme con el cine mudo, ya independizado de sus orígenes como documento de realidad, como imágenes veloces o como teatro de sombras: haciendo hincapié en su carácter ilusorio.

4. ¿Y Kafka? Entre el movimiento y el estatismo de la imagen

Una de las características de la escritura de Franz Kafka que conforma parte de lo que se ha dado en llamar “el mito Kafka” es la disolución de un modo de escribir realista vinculado a la construcción de una identidad social. La desintegración de la realidad narrada provoca una teatralidad que articula a partir de lo aparente, de la imagen, del gesto: ya Benjamin afirmó que “toda la obra de Kafka representa un código de gestos que para el autor no poseen a priori un claro significado simbólico, sino que son interrogados a través de ordenamientos y combinaciones siempre nuevas”⁵⁴. Gestos que constituyen, cada uno de ellos, un acontecimiento de por sí, y, siguiendo con Benjamin, un drama que se desarrolla en el Teatro del Mundo, en cuyo escenario actúa el individuo⁵⁵. Pensemos en el final de *El proceso*, cuando K. se gira a los hombres tocados con sombrero de copa y les pregunta en qué teatro trabajan. Se trata de gestos que unen lo más simple a lo más enigmático en tanto los despoja de sus sostenes tradicionales, de explicaciones, o bien les dota, en todo caso, de declaraciones ambiguas.

De entre los gestos habituales en los relatos kafkianos, el más frecuente es el que pliega la cabeza sobre el pecho, afirma Benjamin⁵⁶, un gesto de “vergüenza”⁵⁷ que permite visualizar la doble perspectiva del actor que se observa a sí mismo y la del que observa. El propio Kafka hizo alusión a esta perspectiva doble⁵⁸ —que bien puede ampliarse a la totalidad de su obra—, en la que se advierte un análisis circular de sus personajes, tanto exterior como interior, que gira sin tocar fondo hasta el final de los textos, despersonalizando y desempoderando al individuo para convertirlo en el portador de los acontecimientos⁵⁹.

Lo cierto es que en el lenguaje gestual de Kafka se ha querido ver la impronta del teatro yídish y del cine; nada descabellado, a juzgar por la asiduidad y la fruición con la que Kafka acudía a ambos espectáculos, y ya, en cuanto al cine, considerando el hecho de que sus diarios comenzaran en 1909 con una mención, no explícita, a la famosa proyección de los hermanos Lumière: “L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat” (“Los espectadores se ponen rígidos cuando pasa el tren”)⁶⁰.

Cabe suponer que, desde que el 5 de septiembre de 1907 se inaugurara la primera sala en Praga⁶¹, Kafka iba regularmente al cine, en particular al que se abriría en octubre del mismo año en el Café Orient, más teniendo en cuenta, según Max Brod, su “interés por todo lo nuevo, actual, técnico, como, por ejemplo, los primeros pasos del cine”⁶². Esta pasión se documenta, especialmente, de 1910 a 1914.

En consecuencia, son constantes las referencias a la fascinación de Kafka por lo que denominaba “técnica demoníaca”⁶³; fascinación una vez más ambivalente, pues, por un lado, el lenguaje cinematográfico reverberaba en nuevas exigencias narrativas y ópticas por parte de los escritores, ahora confrontados con lo visual. Y es sabido que toda exigencia u obligación devenía en una fuente de angustia para el checo, por lo que no es extraño que no participara en el volumen *Das Kinobuch*, de Pinthus, aparecido en la editorial en la que había publicado en 1912 *Contemplación* y, un año más tarde, *La condena*. Sorprende sin embargo

⁵⁴ Benjamin, W., *Ensayos escogidos*, Murena, H. A. (selección y traducción), Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 84.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 85 y 89.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁸ Vogl, J. (2000), «Kafka und die Mächte der Moderne», en Mix, Y.-G. (ed.), *op. cit.*, p. 480.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 480-481.

⁶⁰ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, *Diarios y Carta al padre*, M. Sáenz, (trad.), prólogo de N. Catelli, notas de Llovet, J., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 41.

⁶¹ Alt, P.-A., *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München, Beck, 2009, p. 12.

⁶² Brod, M., *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Fischer, 1968, p. 62.

⁶³ Zischler, H., *Kafka geht ins Kino*, Berlin, Galiani, 2017, p. 31

la fascinación casi renuente del Kafka espectador y la distancia crítica que mostraba en sus diarios, consciente de los procesos de modernización, entre los que se encontraba el cine, que transformaban su mundo⁶⁴. Por otro lado, si hay un autor al que cautivara precisamente el vacío que dejan tras de sí las imágenes vistas durante escasos segundos, el presunto misterio que se oculta tras las sombras en movimiento, ese era Kafka. Y Kafka, como veremos, insufla de vida (con su propia vida) las sombras para fijarlas e inmovilizarlas en los escritos.

No obstante, Kafka también *hace uso* del cine para reprimir de forma consciente sus ganas de escribir, como entre *La condena* y *El desaparecido*. El 30 de octubre de 1911 anota en su diario:

Es una vieja costumbre mía no permitir que las impresiones puras, dolorosas o alegres, se dispersen benéficamente por todo mi ser en cuanto han alcanzado su pureza suprema, sino enturbiarlas y ahuyentarlas con impresiones nuevas, imprevistas y débiles. No es mala intención de causarme daño a mí mismo, sino debilidad para soportar la pureza de esa impresión, una debilidad no confesada, que prefiere intentar salvarse en silencio interior, suscitando de modo aparentemente arbitrario la nueva impresión, en vez de, como sería lo correcto, revelarse e invocar otras fuerzas para que la apoyen.⁶⁵

Son impresiones que, en efecto, reemplazarían las emociones del presente pero que quedarían en la psique del escritor, quien las moldearía a placer –de lo que se hablará más adelante–, si bien dan cuenta de lo que a Kafka, como a todos los demás, también le atraía del cine: entretenimiento, diversión y risa. Esto se hace ostensible en una carta que escribió a la futura señora Brod, Elsa Taussig, en 1909, en la que le recomienda encarecidamente ir a ver las películas que entonces se exhibían en Orient: *El gendarme sediento* y *El soldado galante*⁶⁶. Carta, por cierto, en la que discurre de forma tan humorística como esclarecedora sobre lo necesario de lo superfluo, conceptos ambos que, en definitiva, vienen a equipararse en un movimiento asimismo circular.

En estos términos contradictorios Kafka vuelve a referirse al cinematógrafo, sobre el cual sostiene que impide la observación pausada de la realidad, esto es, “proporciona a lo contemplado la agitación de su movimiento”⁶⁷, lo que confronta con el disfrute que le procuraban sus visitas al Panorama del Emperador; allí el observador dispone de tiempo para fijar la mirada a placer y divagar, por lo que es más afín a la realidad que las imágenes en movimiento de tiempos pasados. Kafka afirma:

Ya no ser capaz [...] de experimentar [las imágenes] desde abajo, intuitivamente y en detalle, y por tanto hallarme ante la necesidad de jugar con ellas a capricho y según el humor del momento: este placer tan contradictorio es inmenso para mí⁶⁸.

Este gozo kafkiano de convertir en necesario lo superfluo, de adherir la mirada a una imagen, una escena, un rostro, y afianzar lo contemplado en propias divagaciones, en algo estático, se explica perfectamente a partir de una película del momento, la danesa *La esclava blanca*, de 1910⁶⁹. El film trata de una joven a la que, captada durante un viaje en tren, dos hombres obligan a subir a un vehículo en mitad de la noche para forzarla, en adelante, a ejercer la prostitución. Tras una serie de vicisitudes, es felizmente salvada por su prometido. Kafka vio varias veces esta película, de la que emplea escenas para reinterpretar, *revivir* incluso la realidad: en 1911, Kafka y su amigo Max Brod emprendieron un viaje a París. En el tren conocieron a una a la que de noche forzaron a dar un paseo con ellos en coche por Múnich, antes de que prosiguiera su camino. De este viaje se puede leerse la siguiente anotación de Kafka en su diario, el 26 de agosto de 1911:

Lluvia, recorrido rápido (veinte minutos). Como si mirásemos a la calle por el ventanuco del sótano; el guía va nombrando las invisibles atracciones turísticas, los neumáticos chirrían sobre el asfalto mojado como el aparato de cinematógrafo; lo más claro: las ventanas sin cortinas del Vier Jahreszeiten, el reflejo de las farolas en el asfalto como un río.⁷⁰

Llama la atención, además de la *Kellerperspektive* (perspectiva del ventanuco del sótano) término que Kafka empleará varias veces en estos años, no solo el estilo cinematográfico (*Kinostil*, ya mencionado), sino su relación directa con *La esclava blanca*, es decir, la traducción de la realidad a través del cine⁷¹. Ambos amigos plasmaron este encuentro en una novela inconclusa escrita a cuatro manos, titulada *Richard y Samuel* (solo el primer capítulo)⁷², en la que se fusionan la protagonista de la película y de la novela y la mujer que conocieron durante el trayecto. El suceso, del que Kafka escribe estar abochornado (“ich hatte

⁶⁴ Horstkotte, S., «Film», en Duttlinger, C. (ed.), *Franz Kafka in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 110.

⁶⁵ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, op. cit., p. 181.

⁶⁶ Zischler, H., *Kafka geht ins Kino*, op. cit., pp. 23-25.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 74.

⁶⁸ Zischler, H., *Kafka geht ins Kino*, op. cit., pp. 76-77.

⁶⁹ *Den hvide slavehandel*, dirigida por August Blom y protagonizada por Ellen Diedrich (Anna) y Lauritz Olsen (Georg, su novio). Es un *remake* de la película de 1906 que lleva el mismo título y que trata el tema de la trata de blancas que, en particular en la década expresionista, gozó de gran popularidad en el centro y el norte de Europa. Tanto es así que inauguró toda una serie. La primera película pasó desapercibida, mientras que su plagio, estrenado en 11 de abril de 1910 en Copenhague, fue un éxito internacional.

⁷⁰ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, op. cit., p. 710.

⁷¹ Véase la nota a la página 148, línea 12, de Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, op. cit., p. 879.

⁷² El primer capítulo de la novela inacabada se publicó en la revista *Herder-Blätter*, de Praga, en 1912.

nur ein peinliches Gefühl⁷³), se había convertido en la proyección casi cinematográfica de la realidad. De este modo, teniendo en cuenta las necesidades del medio y la irrealidad que desprenden las imágenes en movimiento (en el tren, en el vehículo), Kafka se libera de la opresión de lo real, de saberse a sí mismo abordando a una mujer faltándole al respeto. Se convierte en espectador de la propia película que *escribe* a partir de imágenes previamente fijadas de diferentes medios.

Además de las ya mencionadas, son muchas más las películas que Kafka, en principio, ve con el único afán de pasar un buen rato, de olvidar —“Olvidar que se ha olvidado”, anota en sus diarios, 31 de julio 1917⁷⁴—, como el programa que presencia en septiembre de 1912, el cual incluye documentales sobre Danzig o Theodor Körner⁷⁵, *La rompecorazones* (1913), *El otro* (1913)⁷⁶, *Fantômas* y *Esclavos del oro* (1913), etc., si bien de todas ellas fija tanto en un sentido literal como cinematográfico las imágenes en las que se funde su estado de ánimo, aun sin citarlo directamente. A modo de ejemplo: una semana después de haber visto la película francesa *Esclavos del oro*, el 8 de julio de 1913 escribe a Felice una carta en la que recurre a una de las escenas para ilustrar su propia situación, condenable desde todas las perspectivas —incluyendo la bíblica—. En ella aparece una mujer encerrada en la que se enrosca una serpiente (en la que se proyecta a sí mismo):

¿No llevo meses retorciéndome ante ti como algo venenoso? ¿No estoy ora aquí, ora allí? ¿No te sienta fatal verme? ¿Sigues sin comprender que he de quedarme encerrado en mí mismo para evitar la desgracia, tu desgracia, Felice? No soy un ser humano, soy capaz de torturarte friamente, a ti, a la persona a la que más amo [...], y soy capaz, además, de aceptar friamente el perdón del tormento.⁷⁷

Sin embargo, no hay testimonios propios del autor de haber empleado escenas o imágenes concretas para la elaboración de sus textos; solo se localizan breves apuntes en cartas y diarios, de 1910 a 1913, sobre sus incursiones al cine, lo que en ocasiones repercute en una forma de escribir sin verbos, en frases cortas, raudas, como la que emplea para reproducir las sensaciones percibidas tras haber visto la película *Lolotte*⁷⁸, por ejemplo:

20 [de noviembre de 1913]. En el cine. He llorado. *Lolotte*. El buen párroco. La pequeña bicicleta. La reconciliación de los padres. Diversión sin límites. Antes, una película triste, *das Unglück im Dock* [El accidente de los astilleros]. Después, una alegre, *Endlich allein* [Por fin solo]. Estoy completamente vacío y falto de sentido, el tranvía eléctrico que pasa tiene más sentido que yo.⁷⁹

4.1. El desaparecido⁸⁰

Caso aparte constituye la novela *El desaparecido* (1912-1914) en tanto condensa la relación particular que mantenía Kafka con los medios audiovisuales, tradicionales y modernos⁸¹, lo que también atestigua la elección de los Estados Unidos como escenario, un nuevo mundo que, al igual que la nueva tecnología, lo había seducido no en último lugar a partir de las imágenes también escudriñadas en el Panorama del Emperador. De esta manera, como ya se ha indicado, se procuraba una oportunidad de viajar, de moldear y dar vida a las experiencias que quería suyas.

Además de recrear escenas especialmente ricas en descripciones de transporte urbano, en esta primera novela de Kafka, inconclusa, se advierten *citas* de secuencias cinematográficas en las que se simula un seguimiento visual, así como descripciones en las que el movimiento, también en una mímica exagerada, alude con claridad a técnicas propias de la gran pantalla⁸², lo cual alterna con una visión similar a la que habría obtenido en el Panorama del Emperador:

⁷³ Brod, M., *Franz Kafka. Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*, Rodlauer, H. y Pasley, M. (eds.), Frankfurt am Main, Fischer, 1987, p. 200.

⁷⁴ Kafka, F., *Tagebücher*, Vol. III, 1914-1923, Frankfurt am Main, Fischer, 1996, p. 146.

Véase la entrada completa en relación con la sensación corporal y sensitiva que le produce viajar en tren.

⁷⁵ Theodor Körner (1791-1813), héroe de la literatura y la milicia alemana, también conocido por su drama *Zriny*, que gozó de enorme éxito.

⁷⁶ *El otro*, protagonizada por Albert Bassermann, aquel afamado actor de comienzos de siglo al que Kafka había visto en el papel de Hamlet, en el Deutsches Theater de Berlín, en 1910, y cuya actuación había imprimido en Kafka una honda huella. Al ver las instantáneas de la película, Kafka se sintió decepcionado, escribió a Felice, porque a partir de ellas era capaz de reconocer lo “insustancial del conjunto”, pero también porque temía que Bassermann no estuviera a la altura de sus propios recuerdos. En Zischler, H., *Kafka geht ins Kino*, op. cit., pp. 129 y 132.

⁷⁷ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. IV, *Cartas 1900-1914*, A. Kovacsics, (trad.), edición dirigida por J. Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 614.

⁷⁸ Horstkotte, S., «Film», op. cit., p. 115.

⁷⁹ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, op. cit., p. 454.

⁸⁰ Teniendo en cuenta la recurrencia y relevancia de la fotografía en los escritos de Kafka (Véase Duttlinger, C. «Visions of the New World: Photography in Kafka's Der Verschollene», *German Life and Letters*, 59 [2006], p. 433), en este apartado únicamente se va a abordar la relación de las fotos con la ciudad y su percepción, asimismo fuente de inspiración del decenio expresionista.

⁸¹ Duttlinger, C., «Visions of the New World: Photography in Kafka's Der Verschollene», op. cit., p. 424.

⁸² Horstkotte, S., «Film», op. cit., p. 115.

Un estrecho balcón exterior corría a todo lo largo de la habitación. Sin embargo, lo que en la ciudad natal de Karl hubiera sido el punto de vista más aventajado, allí solo le permitía contemplar una calle que, entre dos filas de casas literalmente cortadas a hachazos, se perdía recta y que, por eso, parecía huir hacia la lejanía, en donde, entre una bruma espesa, se alzaban, enormes, las formas de una catedral. Y lo mismo por la mañana que por la tarde y en sus sueños de la noche, en esa calle había un tráfico siempre intenso que, visto desde lo alto, se ofrecía como una mezcla inextricable, continuamente renovada, de siluetas humanas deformadas y techos de vehículos de todas clases, de la que se alzaba además otra confusión multiplicada y más turbulenta de ruidos, polvo y olores, todo ello envuelto y penetrado por una luz poderosa que [...] parecía tan palpable a los ojos deslumbrados como si a cada instante un cristal que lo cubriera todo se rompiera con fuerza una y otra vez⁸³.

Karl Roßmann, joven protagonista de *El desaparecido*, no puede controlar el paisaje que se le ofrece (Broadway), del que obtiene una porción que desestabiliza sus sentidos⁸⁴, su percepción y, por lo tanto, su dominio de sí. Son formas fluctuantes, a cuya luz, en constante cambio, se ofrece un mundo fragmentario, de claros y sombras inestables.

Así, en el siguiente párrafo, que corresponde a la llegada de Karl a Nueva York, se observa el movimiento de imágenes que, en esta ocasión, transcurren alternas de forma paralela, lo que produce la impresión no solo de simultaneidad, sino de continuidad óptica:

[...] unas lanchas motoras que, de haber tenido tiempo, Karl habría podido observar con detenimiento, avanzaron en línea recta siguiendo las contracciones de las manos de un hombre erguido junto al timón; extraños cuerpos flotantes emergían espontáneamente aquí y allá entre las agitadas aguas, eran al instante recubiertos por ellas y se hundían ante la mirada perpleja; unos cuantos botes provenientes de trasatlánticos pasaron impulsados por marineros.⁸⁵

Veamos un ejemplo más de movimiento, en particular de aplicación de la velocidad y de la técnica del montaje. Bien puede considerarse este texto, que pone punto final a *El desaparecido*, próximo a la pieza escrita por Pinthus para el *Kinobuch*⁸⁶:

El primer día viajaron a través de una alta cordillera. Masas de piedra de un negro azulado avanzaban en cuñas agudas hasta el tren, y ellos se asomaban por la ventanilla buscando en vano la cumbre; se abrían oscuros valles, estrechos e irregulares, y se podría trazar con el dedo la dirección en que se perdían; anchos torrentes de montaña descendían apresuradamente, como grandes olas, hacia las colinas de abajo, arrastrando mil pequeñas olas de espuma, se precipitaban bajo puentes por los que pasaba el tren y estaban tan cerca que el aliento de su frialdad hacía que los rostros se estremecieran⁸⁷.

Estas líneas ponen igualmente de manifiesto la relación de Kafka con el ritmo que imponen los medios de transporte, en concreto el tren, a la percepción de la naturaleza, del entorno; una percepción que se acomoda a la exposición que el observador obtiene de forma involuntaria e indefectible. La perspectiva del tren y la fuerza que imprime la máquina permiten que aparezcan las imágenes que desaparecen de forma abrupta y que se ven desde un espacio del que no se participa más que como espectador. Dicha perspectiva es próxima a la que prodiga el cine, al que Kafka atribuía un profundo cambio de la visión humana, pues fragmenta la percepción y por tanto aísla los detalles, de tal modo que surge una nueva concepción de subjetividad⁸⁸ acorde con la época, fluctuante e inestable, como se ha visto en anteriores citas.

Sin embargo, Kafka combina sabiamente tales modos y perspectivas aprendidas del lenguaje cinematográfico —lo que podría denominarse *estado de suspensión*— con la estabilidad que proporcionan las imágenes fijas, esto es, con la observación entrenada en las fotografías, necesariamente más pausada y, por consiguiente, susceptible de implicar un subtexto psicológico. Y, de hecho, postales, ilustraciones y fotografías constituyeron para Kafka una fuente imprescindible de inspiración, aparte de servir para representar no solo la modernidad de la vida estadounidense, sino también la continuidad subyacente entre el exilio del protagonista y su origen cultural y psicológico⁸⁹:

Cuando Karl Roßmann [...] entró en el puerto de Nueva York a bordo del barco, que ya había aminorado la marcha, vio la estatua de la diosa de la Libertad, que venía observando hacia rato, como inmersa en un resplandor solar más intenso de pronto. El brazo con la espada parecía haberse alzado hacia un momento, y en torno a la figura soplaba libre la brisa.⁹⁰

⁸³ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. I, *Novelas*, M. Sáenz, (trad.), edición dirigida por J. Llovet, Barcelona, 1999, Galaxia Gutenberg, pp. 229-230.

⁸⁴ Duttlinger, C., «Visions of the New World: Photography in Kafka's *Der Verschollene*», op. cit., p. 429.

⁸⁵ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. I, op. cit., p. 210. Peter-André Alt relaciona este pasaje de *El fogonero* con la película de la llegada del tren, de los hermanos Lumière, afirmando que la reacción de los primeros espectadores y la de Karl Rossmann ante los motores haciendo ruido es la misma. Véase Alt, P.-A., *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, op. cit., p. 21.

⁸⁶ «Die verrückte Lokomotive» (La locomotora enloquecida). *Ibidem*, p. VI.

⁸⁷ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. I, op. cit., p. 459.

⁸⁸ Horstkotte, S., «Film», op. cit., p. 114.

⁸⁹ Duttlinger, C., «Visions of the New World: Photography in Kafka's *Der Verschollene*», op. cit., p. 425.

⁹⁰ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. I, op. cit., p. 197.

En este sentido, esta escena, con la que se inicia *El desaparecido*, ilustra tanto la inclusión del material fotográfico (una estampa de la Estatua de la Libertad) como la adaptación de dicho material a sus propios intereses textuales, a un modo de percepción y análisis más acorde con el lenguaje fotográfico, más estático. Al mismo tiempo, esta primera visión de la primera novela de Kafka no demarca un contraste claro entre sujeto y objeto, sino que, ahora coincidiendo con técnicas literarias aprendidas del *Fin de Siècle* (Rainer Maria Rilke), comporta la disolución de límites entre interior y exterior, entre el observador y observado, entre una percepción de la realidad subjetiva y objetiva. Kafka da comienzo a su novela alejándose del realismo convencional atribuible al material fotográfico: se refiere a la archiconocida estatua tratándola de diosa y cambia su antorcha por una espada. De esta manera modifica su primera visión de imagen supuestamente liberadora invistiéndola de un poder autoritario, castigador, y vincula el pasado traumático de Karl, el protagonista, con el destino que le aguarda en el Nuevo Mundo⁹¹.

5. A modo de conclusión

Esencial, por lo tanto, para la obra de Kafka, es el contraste entre el ritmo aprendido en el cinematógrafo —que revierte en una percepción marcada por la inquietud e incertidumbre de los caracteres, así como en un estilo veloz y concentrado (*Kinostil*)— con el modo estático, contemplativo, propio del Panorama del Emperador y de las imágenes fijas, que ofrecen al ojo del espectador la calma de la realidad⁹² y, por consiguiente, reflejan un estado de ánimo cambiante (como el de Karl Roßmann). A ello se le añade la repercusión de los medios de visualización y sus diferentes cadencias en la gestualidad, en lo que incidió Theodor W. Adorno en una carta remitida a Benjamin del 17 de diciembre de 1934, donde afirma que la ambigüedad de los gestos reside en el mutismo (con la destrucción del lenguaje que implica) y, desde ahí, su elevación a la música⁹³. Dicho de otra forma, la crítica ha señalado la relación de la mímica, propia de cine mudo, con un giro a lo visual que en ocasiones reemplaza el diálogo y que subraya el carácter ambivalente, cuando no hermético, de determinadas situaciones⁹⁴. Véase la entrada en el diario del 6 de enero de 1911:

¿Te vas, entonces?, me preguntó él con ojos completamente abiertos y mirada fija pero tan débil que yo habría podido rechazarla sacudiendo el brazo. [...] Y al momento puso la cara con la que, en un orden bien reglamentado, se permite a los criados de baja condición exigir obediencia e infundir temor a los hijos de los señores.⁹⁵

Gestos, por otro lado, que Kafka escudriña también en formas fijas como fotografías —son múltiples las alusiones a las fotos en sus diarios, en sus cartas, la recurrencia de los retratos en sus textos narrativos— y esculturas. Cabría resaltar la del enano que sujeta la pila de agua bendita en la iglesia de santa Anastasia de Verona, la cual había visto en septiembre de 1913 en su viaje a Venecia y que describe a Felice en una postal: “[...] cansado, sentado en un banco de la iglesia, frente a un enano de mármol de tamaño natural que, con expresión de felicidad en el rostro, soporta la pila de agua bendita”⁹⁶. Se ha interpretado en esa imagen simbólica la actitud de cargar un peso con gusto, imagen que Kafka emplearía para inmovilizar la sensación que le provocaba su relación con Felice. Más adelante, volvería a esa imagen detenida en referencia a su compromiso matrimonial.

Kafka, espectador poco habitual en tanto su mirada no ve las imágenes solo en sí, mas tampoco en su mera apariencia, consigue que los conceptos se desplacen de tal forma que lo usual y lo extraordinario se fundan en una representación única, en la que confluyen otras imágenes, recuerdos y deseos. Su escritura, consolidación de proyecciones noctámbulas, es una misma la luz en la que se contempla a sí mismo y en la que obran sus personajes, envueltos en imágenes que todo lo fusionan y que se hallan entre el lenguaje cinematográfico y la visión calmada del Panorama del Emperador, de las fotografías, de los gestos, entre una contemplación activa y pasiva. Luz que permite entrever ligeramente el territorio fronterizo, inconstante, en el que situamos a Kafka, a caballo entre el deseo y la concreción, entre la soledad y la colectividad, entre lo pasajero y lo perdurable, siempre con la angustia de permanecer en una de las dos dimensiones. Por ello no extraña la afición de Kafka por el cine, en el que, espectador de otras posibilidades, vive como propias las experiencias que nunca se habría atrevido a vivir. Así experimentó una de sus últimas visitas al cine, el 23 de octubre de 1921, donde echaban *Regreso a Sión*, una película sionista sobre la “vida durante en la construcción de la Palestina judía”⁹⁷, adonde siempre había soñado con emigrar. Y lo consiguió, gracias al cine.

⁹¹ Duttlinger, C., «Visions of the New World: Photography in Kafka's *Der Verschollene*», op. cit., p. 426.

⁹² Horstkotte, S., «Film», op. cit., p. 115.

⁹³ Engel, M. y Auerochs, B. (eds.), *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2010, p. 74.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, op. cit., p. 134.

⁹⁶ Zischler, H., *Kafka geht ins Kino*, op. cit., p. 172.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 189.

6. Referencias bibliográficas

- Ajouri, P., *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2009.
- Alt, P.-A., *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München, Beck, 2009.
- Altenberg, P., “Das Kino”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1912], pp. 169-170.
- Altenloh, E., “Theater und Kino”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1913], pp. 248-252.
- Anz, T. y Stark, M. (eds.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur (1910-1920)*, Stuttgart, Metzler, 1982.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.
- Benjamin, W., *Ensayos escogidos*, Murena, H. A. (selección y traducción), Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- Bergson, H., *La evolución creadora*, Pérez, M. L. (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- Brod, M., *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Fischer, 1968.
- Brod, M., *Franz Kafka. Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*. Rodlauer, H. y Pasley, M. (eds.), Frankfurt am Main, Fischer, 1987.
- Brod, M., “Kinematographentheater”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1909], pp. 15-17.
- Duttlinger, C., “Visions of the New World: Photography in Kafka’s *Der Verschollene*”, *German Life and Letters*, 59 (2006), pp. 423-445.
- Engel, M. y Auerochs, B. (eds.), *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2010.
- Gómez, C. (2019), “Futurismo en Alemania. Acción y reacción”, en Teixeira de Faria, S. (ed.), *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*, Madrid, Ediciones Complutense, 2019, pp. 45-59.
- Greve, L., Pehle, M. y Westhoff, H. (eds.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schillernationalmuseum Marbach a. N. Katalog Nr. 27, München, Kosel, 1976.
- Hardekopf, F., “Der Kinematograph”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1910], pp. 155-159.
- Hart, J., “Schaulust und Kunst”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1913], pp. 253-259.
- Hasenclever, W., “Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1913], pp. 219-222.
- Horstkotte, S., “Film”, en Duttlinger, C. (ed.), *Franz Kafka in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 109-116.
- Kafka, F., *Tagebücher*. Band 3: 1914-1923, Frankfurt am Main, Fischer, 1996.
- Kafka, F., *Obras completas*, Vol. I, *Novelas*, M. Sáenz, (trad.), edición dirigida por J. Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Kafka, F., *Obras completas*, Vol. II, *Diarios y Carta al padre*, M. Sáenz, (trad.), prólogo de N. Catelli, notas de J. Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- Kafka, F., *Obras completas*, Vol. IV, *Cartas 1900-1914*, A. Kovacsics, (trad.), edición dirigida por J. Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.
- Kienzl, H., “Theater und Kinematograph”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1911], pp. 230-234.
- Langbehn, J., *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig, Hirschfeld, 1890.
- Lichtenstein, A., “Retter des Theaters”, *Die Aktion*, 48 (1913), pp. 1107-1109.
- Lukács, G., “Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1911], pp. 300-305.
- Maldonado, M., *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006.
- Mierendorff, C., “Hatte ich das Kino!”, en Anz, T. y Stark, M. (eds.), *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart, Metzler, 1982 [1920], pp. 487-493.
- Musil, R., *Las tribulaciones del estudiante Törless*, R. Bixio (trad.), Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Paech, J., *Literatur und Film*, Stuttgart, Metzler, 1988.
- Panofsky, W., *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte*, Würzburg-Aumühle, K. Triltsch Verlag, 1940.
- Pfemfert, F., “Kino als Erzieher”, *Die Aktion* 18 (1911), pp. 560-563.
- Pinthus, K. (ed.), *Das Kinobuch*, Zürich, Die Arche, 1963.
- Polgar, A., “Das Drama im Kinematographen”, en Schweinitz, J. (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*, Leipzig, Reclam, 1992 [1912], pp. 159-164.
- Schweinitz, J., *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914*, Leipzig, Reclam, 1992.

- Schweinitz, J., "Der Selige Kintopp (1913/14). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischem Expressionismus und Kino", en Paech, J. (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*, Metzler, Stuttgart, 1994, pp. 72-88.
- Segeberg, H., "Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur", en Mix, Y.-G. (ed.), *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, München, Wien, 2000, dtv, pp. 422-436.
- Serner, W., "Kino und Schaulust", *Die Schaubühne*, 9 (1913), pp. 807-811.
- Vogl, J. (2000), "Kafka und die Mächte der Moderne", en Mix, Y.-G. (ed.), *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, München, Wien, 2000, dtv, pp. 478-491.
- Zischler, H., *Kafka geht ins Kino*, Berlin, Galiani, 2017.