

LA OMNIPRESENCIA DE LA IMAGEN EN KAFKA

El imaginario visual como vehículo
para la creación literaria

Tutor: Dr. Josep Casals Navas

TFG por Víctor del Valle Ruiz

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1. Planteamiento y finalidad. Justificación	3
1.2. Metodología	4
1.3. Los inaccesibles	5
2. EN LA GALERÍA: INTERÉS POR LA HISTORIA DEL ARTE Y LA CULTURA DE SU TIEMPO	7
2.1. Un observador de la verdad	7
2.2. Los años de aprendizaje de Franz Kafka	11
2.3. Revistas y exposiciones	13
2.4. París 1911	16
2.5. Una crítica de arte descriptiva	18
3. TINTA NEGRA SOBRE EL MARGEN: LOS DIBUJOS	21
3.1. Sobre la publicación de los dibujos	22
3.2. Contra el <i>mito Kafka</i>	24
3.3. Si Kafka hubiese sido artista gráfico...	26
3.4. <i>K</i> de Franz	28
4. EL PODER DE LA FOTOGRAFÍA: RETRATAR AL RETRATADO	31
4.1. Dentro de la cámara. El retrato de estudio y su traslación literaria	31
4.2. Fuera de la cámara. Intercambio fotográfico y pornografía	36
5. CONCLUSIONES Y VÍAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA	41
6. BIBLIOGRAFÍA	44
7. ANEXOS	47
Anexo I: Entrevista a Manuel Ruano Roldán	47
Anexo II: Entrevista resumida a Meindert Peters	58
Anexo III: Relación de dibujos de Kafka (hasta la publicación seminal <i>Franz Kafka: The Drawings</i>)	61
Anexo IV: Relación de películas vistas por Kafka (extraída de <i>Kafka va al cine</i>)	106

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento y finalidad. Justificación

El presente estudio pretende ser un punto de partida para una investigación al respecto de la base visual con la que contaba Franz Kafka. Por ello se recogen todas aquellas fuentes que, a modo de estado de la cuestión, consideramos que son esenciales para tal propósito. Podemos dividir el trabajo en tres apartados: el primero de ellos, indaga en el grado de conocimiento que pudo tener Kafka de la historia del arte; el segundo, se centra en la vertiente gráfica del artista, y defiende que el autor acarreó el deseo frustrado de no poder haber sido ilustrador; por último, en el apartado sobre fotografía, se aportan un número relevante de evidencias que reafirman el pensamiento “en imágenes” del praguense.

No han sido parte del estudio otras dos facetas que integraron el imaginario de Kafka. Hablamos, por un lado, del teatro yiddish, del cual puede ser complicado traducir su influencia representacional en la literatura kafkiana, atendiendo a la imposibilidad de acceder al material escénico de la época. Por otro lado, hemos descartado realizar una sección sobre el cine por limitaciones en la longitud del trabajo y, dado el desapego que Kafka mostró respecto al cine, a partir de sus años de juventud, se estimó más adecuado anteponer el lenguaje fotográfico al cinematográfico.

Así pues, a lo largo de los tres ejes temáticos sobre los que pivota el trabajo, intentaremos hacer una reconstrucción hipotética de la geografía visual de Kafka, con el fin de remarcar que la imagen supone una dimensión decisiva, como aportación continua y vitalicia, a su expresión literaria. De hecho, en cuanto al Kafka dibujante, la aparente intermitencia entre pensamiento óptico y escrito es frecuentemente anegada por la figura, la forma, la imagen.

En la misma línea, mediante nuestra propuesta, afirmamos que cuando el artista introduce una secuencia pictórica en un relato está aportando un plano significativo al texto. La representación, por tanto, y éste es el lugar desde el que se sitúa el trabajo, debe de entenderse como motor consciente e inconsciente del creador, así como punto de relectura del autor.

1.2. Metodología

Desde que se realiza la aceptación del tema por parte del tutor, el Dr. Josep Casals, el primer estadio para llegar a conocer qué implica la imagen en la obra del praguense nos lleva a leer las tres principales novelas del autor y también algunos relatos. Se fueron tomando notas sobre cada lectura, y guardando para cuando llegase el momento de relacionarlas con las teorías literarias correspondientes.

En cuanto a la literatura secundaria, la labor de investigación y hallazgo fue duradera, e incluso apenas un mes antes de la entrega de este trabajo, encontramos fuentes nuevas que se implementaron satisfactoriamente. Dicha búsqueda se acometió tanto en el material de consulta del que dispone la Xarxa de Biblioteques de Catalunya, como en el proporcionado por el CRAI de la Facultad de Letras y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Igualmente, se realizó un barrido de fuentes en hemerotecas digitales como JStor y Project Muse; también se incluyeron obras por consejo del tutor, de Manuel Ruano Roldán, y de Meindert Peters.

Desde un primer momento, no se interpuso ningún filtro idiomático, más que con respecto al checo. *Grosso modo*, las fuentes académicas que tratan parcelas del cosmos de Kafka son fundamentalmente en alemán, también en inglés. Mi dominio avanzado del inglés y mis nociones básicas de alemán, ayudadas por familiares y diccionarios, me permitieron el acercamiento a tales fuentes.

Es relevante, pues, comentar que se ha dado prioridad a los documentos escritos en castellano, catalán e inglés, si es que había la posibilidad de escoger entre dos versiones en idiomas distintos. Cuando esa posibilidad no ha existido, se ha asumido que el texto puede estar perdiendo matices lingüísticos, como un texto en italiano cuyo original era en francés, lo mismo con uno en portugués traducido del alemán, pero indudablemente se ha preferido a perder esa información.

Hay una nada desdeñable cantidad de artículos, especialmente por razón de su incorporación exclusiva en un catálogo, o por no haber tenido un gran impacto, a los que ha sido imposible acceder. Estos documentos están mayoritariamente escritos en alemán. Tampoco, por falta de recursos, se ha tenido acceso a ciertos materiales sólo disponibles en librerías especializadas. Para información ampliada sobre estas fuentes, consulte el punto siguiente.

A medida que se iban analizando las fuentes secundarias, recabando aquellas referencias que pudiesen, aunque tangencialmente, contribuir al estudio, fuimos generando una base

de datos en que prontamente empezamos a relacionar conceptos, temáticas, motivos y ejemplos.

Debe de recalcar que, a pesar de que defendamos que no sólo son las novelas constitutivas de manifestar el enriquecimiento visual que Kafka les aplicaba, nos era inasible el trabajar con los diarios, correspondencia, cuadernos universitarios y de viaje del autor. Por ello, cuando se cite cualquier entrada en el cuerpo del trabajo, habrá sido extraída de alguna de las fuentes en uso, debidamente acreditada.

Con un afán macroscópico, hemos repasado el contexto praguense, familiar, conyugal, de Kafka, a partir de literatura biográfica, en su mayoría leyendo testimonios en primera persona. Aunque puedan aportarse menos notificaciones de situación que si se hubiese definido un bloque de contextualización, excepto en contados datos como con respecto a la cultura de Praga en el ámbito artístico, o sobre sus dinámicas familiares en el apartado acerca de la fotografía, la biografía de Kafka queda delineada a lo largo de los temas, y en muchas ocasiones sirve de hilo conductor de la narrativa.

1.3. Los inaccesibles

A continuación, secuenciaremos aquellas fuentes secundarias que, por haber sido nombradas en muchas ocasiones, o por ser mencionadas por expertos en algún campo de interés para nuestro estudio, deben de incluirse en el estado de la cuestión. Desafortunadamente, el acceso a ellas ha sido imposible, y aquellas referencias sobre las mismas, como en el caso de los diarios, son el eco del parecer de otro autor/a.

Sobre el apartado dedicado a la historia del arte, cabe destacar dos obras de Peter Beicken. Autor muy prolífico, es una figura notoria en cuanto a la organización de simposios y sus trabajos sobre la visualidad y el gesto en Kafka. Por ello, precisamos la consulta tanto del capítulo *Moving Pictures – Visual Pleasures: Kafka’s cinematic writing* (2016)¹ como de *Visual Encounters: Seghers, Kafka, and Benjamin* (2019)².

Mentado por Ruano Roldán, entre otros, *Kunst zu Kafka: Ausstellung zum 50 Todestag* (1974) de Nicolin Günther³, y *Kafka in der Kunst* (1979) de Wolfgang Rothe⁴ son dos manuales de los años setenta que sientan las bases para la clase de reformulaciones con respecto a Kafka que podemos realizar hoy en día, por ejemplo en este trabajo, en el ámbito

¹ Beicken, Peter. "Moving Pictures–Visual Pleasures: Kafka’s Cinematic Writing." *Mediamorphosis*. Columbia University Press (2016): 81-96.

² Beicken, Peter. "Visual Encounters: Seghers, Kafka, and Benjamin." *Anna Seghers*. Brill (2019): 225-242.

³ Günther, Nicolin. *Kunst zu Kafka: Ausstellung zum 50 Todestag*. Bucherstube am Theater, 1974.

⁴ Rothe, Wolfgang. *Kafka in der Kunst*. Belsler, 1979.

histórico-artístico. Por motivos de acceso, además de por las pocas referencias que de él se ofrecían, se tuvo que descartar la incorporación del artículo de Jiří Kotalík *Franz Kafka und die bildende Kunst* (1994)⁵, que actualmente puede consultarse bajo suscripción en el portal De Gruyter.

Por lo que respecta a los dibujos, y a pesar de los esfuerzos realizados por conseguir la publicación de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *Le Regard de Franz Kafka: Dessins d'un écrivain* (2001)⁶, no ha habido suerte. Nos era especialmente interesante porque en él se publicó un dibujo inédito por entonces, además de que desarrollaba la labor que emprendió Gandelman, contraponiendo dibujos de Kafka a obras de coetáneos suyos, relacionándolo además con sus intereses pictóricos.

En un contexto más actual, tanto la publicación de Gerhard Neumann *Überschreibung und Überzeichnung: Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild* (2009)⁷, como *Kafkas Zeichnungen* (2014) de Friederike Fellner⁸, deben de estudiarse. Ambas contribuyen a una faceta de importancia en este trabajo, como es la gráfica, y cada una, en alemán, realiza aportaciones parciales (en el sentido de no emprender una empresa como la de Sudaka-Bénazéraf), pero de mucha utilidad y plena vigencia.

Si cabe, la mayor ausencia en este estudio es la que se conoce como antología definitiva de los dibujos de Kafka, a partir de la liberación del legado Max Brod, titulada *Franz Kafka: The Drawings* (2021). Escrito a tres manos por Pavel Schmidt, Judith Butler⁹, y editado por Andreas Kilcher, quien a su vez cuenta con una primera aproximación a la imagen en Kafka, disponible bajo suscripción en De Gruyter, *Bilder/Schrift. Zeichnen und Schreiben bei Franz Kafka* (2020)¹⁰, publica decenas de dibujos inéditos de Kafka. No sólo eso, recoge parte de la herencia de los Gandelman, Sudaka-Bénazéraf, Bokhove y van Dorst, y la sintetiza en bloques temáticos, si bien se trata de un libro más contemplativo que informativo.

En cuanto a la fotografía, queremos destacar la tesis de Gesa Schneider *Das Andere schreiben: Kafkas fotografische Poetik* (2006), publicada en 2008¹¹. Como con el cine, mucha literatura académica se está centrando en el uso que Kafka hizo de la fotografía. Es el caso

⁵ Kotalík, Jiří. "Franz Kafka und die bildende Kunst." *Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.-27. November 1992*. Walter de Gruyter (1994): 67-81.

⁶ Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline. *Le Regard de Franz Kafka: Dessins d'un écrivain*. Maisonneuve & Larose, 2001.

⁷ Neumann, Gerhard. "Überschreibung und Überzeichnung: Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild." *Öffnungen*. Brill Fink, 2009. 161-186.

⁸ Fellner, Friederike. *Kafkas Zeichnungen*. Brill Fink, 2014.

⁹ Kilcher, Andreas (ed.). *Franz Kafka: The Drawings*. Yale University press, 2021.

¹⁰ Kilcher, Andreas. "Bilder/Schrift. Zeichnen und Schreiben bei Franz Kafka." *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 7.1 (2020): 117-146.

¹¹ Schneider, Gesa. *Das Andere schreiben: Kafkas fotografische Poetik*. Königshausen & Neumann, 2008.

de la tesis de Schneider, que parece merecer mayor atención de la prestada, a tenor de aquellos que la citan, como Duttlinger o Binder. Cierra este excursus la más reciente de las publicaciones de Carolin Duttlinger, *Film und Fotografie* (2010), para el “Handbuch” de Kafka del mismo año¹².

2. EN LA GALERÍA: INTERÉS POR LA HISTORIA DEL ARTE Y LA CULTURA DE SU TIEMPO

2.1. Un observador de la verdad

Señala Leena Eilittä que el éxito de Kafka brota de un dominio tal de la descripción visual que, a la postre, libera las posibilidades interpretativas del lector¹³. Así, a pesar de no tener muchas evidencias de su pericia óptica, especialmente durante la época de formación, hasta la mitad de la década de 1910, se demuestra tanto la capacidad visual (“*Sehfähigkeit*”) del praguense como su poder de observación (“*Beobachtungsgabe*”)¹⁴.

El primer recuerdo estético que tenemos de Kafka se remonta a una serie de figuritas pertenecientes a obras de Shakespeare que guardaban sus padres cuando era niño¹⁵. Éste, a pesar de parecer un dato baladí, puede proporcionarnos una primitiva intuición acerca de la retentiva visual de la que gozaba el autor. ¿Quién puede acordarse de su primer disfrute estético? O tal vez mejor, ¿quién se esfuerza por ahondar en sus cavernas visuales? La respuesta es: Franz Kafka.

A lo largo y ancho de este estudio defendemos que Kafka es un curioso observador de ojos centelleantes. En nuestra hipótesis está integrada una consideración del artista en que asimila los recursos ópticos que maneja, tanto en su cotidianeidad, como en su memoria. Así pues, entendemos que sus inclinaciones artísticas, bajo múltiples medios (exposiciones, tertulias, funciones...), se erigen como un núcleo floreciente de ideas. A continuación veremos tanto conceptos escritos que podemos asimilar a ciertas nociones visuales, y por lo tanto nos moveremos en el plano del supuesto, como translaciones imagen-texto que desarrolla el autor, en la forma de crítica de arte o de relato¹⁶.

¹² Duttlinger, Carolin. “Film und Fotografie.” *Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (2010): 72-79.

¹³ Eilittä, Leena. “Kafka and Visuality.” *KulturPoetik* (2006): 233.

¹⁴ Ladendorf, Heinz. “Kafka und die Kunstgeschichte I.” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23 (1961): 295.

¹⁵ Binder, Harmut. “*Anschauung ersehnten Lebens. Kafkas Verständnis bildender Künstler und ihrer Werke.*” *Was bleibt von Franz Kafka?* (1985): 17.

¹⁶ Recordando a Benjamin: “Es más fácil extraer conclusiones especulativas a partir de la colección de notas póstumas [de Kafka], que indagar siquiera uno de los temas principales que aparecen en sus historias y novelas”. Véase: Benjamin, Walter. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Eterna cadencia editora, 2014, p. 49.

Considera Ruano que, para el curioso Kafka, “el arte es, por encima de todo, un método de análisis de la realidad, realizado con medios estrictamente pertinentes al arte”¹⁷. A pesar de que el autor asevera esta posición del praguense, basada en las apócrifas *Conversaciones con Kafka* de Janouch¹⁸, dado su carácter ficticio, le sirve como punto de arranque para muchas otras proposiciones de calado. Al respecto, Janouch afirmó: “[Kafka] era un hombre auténtico, que luchaba por la verdad y por la vida: yo fui testigo de su silenciosa y amarga lucha por la existencia”¹⁹. Así pues, argumenta Ruano²⁰, a través de la conocida “charla” sobre Oskar Kokoschka, se percata Kafka de que un hipérbaton aplicado a la composición de un cuadro, o la deformación de la técnica pictórica puede, a contralógica, desencadenar una imagen más verdadera, más auténtica. Como se explicitará, nuestro artista siempre pone por delante la cualidad de lo “real” en las obras que contempla, fruto tanto de su gusto académico como de las influencias que ha recibido leyendo, *exempli gratia*, *Der Kunstwart*. Kafka expresó su juicio sobre el binomio arte-verdad en esta parábola icárea:

El arte vuela alrededor de su verdad, pero con la intención decidida de no quemarse en ella. Su capacidad consiste en encontrar en el vacío un lugar en que el rayo de luz se pueda captar potentemente, sin que la luz haya sido perceptible con anterioridad.²¹

Hay, sin embargo, un aspecto muy interesante en su percepción estética, como es la incursión de las vanguardias artísticas, justamente porque le abren la mirada a una reformulación formal no atada al canon clásico ni a las normas de la perspectiva. Ruano lo observa en “casi la totalidad de su obra”, y cita *Descripción de una lucha, El cazador Gracchus, El desaparecido o El castillo*, entre otros escritos²².

Precisamente Ruano, en su análisis de los dibujos de Kafka [véase: *3. Tinta negra sobre el margen: Los dibujos*] señala una asimetría de importancia para “leer” al autor: hay una “contradicción” en forma y fondo entre sus preferencias artísticas y su plasmación plástica²³. Acudamos a la entrevista que me concedió el doctor:

V: En su tesis, por ejemplo, aparecen muchos referentes, tanto de la literatura como de la historia de la pintura, para Kafka. ¿Hasta qué punto él lee o estudia? No sé si hay una gran diferencia en este ámbito.

¹⁷ Ruano Roldán, Manuel. *Los dibujos de Franz Kafka*. Tesis Universitat de Barcelona, 2015, p. 181.

¹⁸ Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka*. Ediciones Destino, 1998.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ Ruano Roldán, Op. cit., p. 178.

²¹ En: Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Primo y Murasaki, 1981, p. 54.

²² Ruano Roldán, Op. cit., p. 178.

²³ *Ibid.*, p. 148.

M: Él conocía la historia del arte. Y él conocía por ejemplo un libro [*Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse*], no recuerdo ahora el autor, un autor alemán [Alfred Lichtwark] que podríamos decir como el “padre” de Panofsky, cómo mirar un cuadro. Él sabía aproximarse y leer los cuadros porque tenía esta formación, tanto desde sus primeros años de universidad y de la influencia de [Oskar] Pollak, como posteriormente siguió leyendo cosas relacionadas con arte.

V: Claro, porque en sus dibujos de la primera fase, ¿advertimos una cualidad mimética? ¿Quiere acercarse al real, Kafka?

M: Es mimética por cuanto hace figuras. Pero hace figuras no académicas. El mimetismo siempre está como idea de representación de la figura. Generalmente, él hace figura humana y, por lo tanto, es mimético. De una manera liberada, de una manera no esclavizada con un modelo, sino de una manera creativa, de una cosa mental que él plasma a través de trazos.²⁴

La antagónica diferencia con que el praguense se aproximó a una estética contemplativa y a la práctica gráfica nos indica, tal vez, una percepción diferente del fenómeno artístico en primera o en tercera persona. También puede argüirse que es la especificidad de cada lenguaje artístico aquello que hace mutar la sensibilidad y las preferencias de Kafka. Para Hartmut Binder, estas dos posiciones estaban inextricablemente unidas, y en ellas basa su hipótesis principal: la recepción plástica de Kafka se producía en un ámbito extraartístico²⁵.

Es un planteamiento que, hasta cierto punto, permite relacionar, en su sentido extraartístico, una tesis como la de Elias Canetti en *El otro proceso de Kafka*²⁶ con su vertiente estética. La propuesta de Canetti es que Kafka basa el fundamento de *El proceso* en la recepción traumática que se produce en un hotel de Berlín con amigos y familiares, aparte de Felice, en el que decide, por segunda vez, romper su enlace matrimonial. Huelga decir que los allegados que allí se reunieron, sin olvidar a la propia Felice, no fueron demasiado comprensivos con el anuncio. Aquí estaría de nuevo trasladando un episodio personal, reiterado e imperecedero, a su fascinación artística, buscando fundamentos que nunca llega a alcanzar.

Y es que dice Binder que Kafka pudo calibrar el contenido de la imagen (“*Bildinhalte*”) bajo criterios existencialistas personales (“*existiellen Problemstellungen*”), aludiendo a casos como el de su visita a París y la confrontación con la obra de Leonardo, como relataremos cuando nos refiramos a ese viaje de 1911. A modo de coda, para la validación de esta

²⁴ “R” indica el turno de palabra de Manuel Ruano; “V” corresponde a mi turno de pregunta.

²⁵ Binder, Op. cit., p. 24-25.

²⁶ Canetti, Elias. *El otro proceso de Kafka*. Nórdica Libros, 2019.

hipótesis, nos permitimos añadir el comentario de Milena Jesenská que recoge Hans-Gerd Koch en *Cuando Kafka vino hacia mí...*:

La vida para él es totalmente distinta a como es para todos nosotros, los demás seres humanos. Ante todo, para él, el dinero, la Bolsa, esa central de divisas, una máquina de escribir son cosas por completo místicas. [...] Para él son los más extraños misterios [...] Para él una oficina -también la suya- es algo tan misterioso, tan digno de admiración, como para un niño pequeño una locomotora. La cosa más sencilla del mundo, él no la entiende.²⁷

De este modo comprendemos que, para Kafka, lo que no es capaz de hacer por sí mismo le asombra profundamente en los demás. Le agita la versatilidad de un polímata como Leonardo, de quien copiará algunos modelos a lápiz. Y de igual modo le cautiva alguien como Friedrich Feigl, precisamente porque es capaz de plasmar lo que uno ve al “cerrar los ojos”²⁸. El que el mundo se presente como “incomprensible para él”, como subraya Milena, nos invita a pensar en que, en su no-idea de ser artista gráfico (hasta el inicio de la década de los 1910 dibuja con asiduidad, y sus dibujos le “satisfacían más que cualquier otra cosa”²⁹, pero no se propuso ese camino profesional) está tratando de empujar los muros de su propia incomprensión. Pretende establecer, pues, un punto de unión entre la realidad (de él dijo Brod que era “un escrupuloso realista”)³⁰, y su recreación en dos dimensiones³¹.

Viene a colación mencionar que, para Benjamin, era del todo “imposible desconocer que en el centro de sus novelas está él mismo, pero lo que le sucede allí es del tipo de cosas que vuelven insignificante a quien las experimenta, cosas que lo transportan fuera de sí”³². Si en el centro de sus escritos estaba él, alguien que se definía como “solo como Franz Kafka”, dirá Binder, también está él en el de sus memorias y, por lo tanto, es su persona la que media con sus experiencias calológicas.

Si Eilittä reporta la ambivalencia producida por sus relatos confusos, de acusada incomprensión, desasosiego y solipsismo, contraponiéndolos a las artes visuales, en que “Kafka was looking for a unity of nature and life”³³, Binder apunta a que, efectivamente, no se le debe de aplicar la “ley de la correspondencia” (“*das Gesetz der Entsprechung*”)³⁴, aquella

²⁷ Hans-Gerd Koch. *Cuando Kafka vino hacia mí...* Acantilado, 2009, p. 262.

²⁸ Janouch, Op. cit., p.73.

²⁹ Van Dorst, Marijke; Bohkove, Niets. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 97.

³⁰ Ibid., p. 99.

³¹ En cuanto a la cualidad realista de su escritura, dice Löwy: “Né Adorno né Karel Kosík (e ancor meno André Breton!) si sono posti domande sul realismo di Kafka. È un tema che non ha attirato l'attenzione dei marxisti critici”. Para más información, véase: Löwy, Michael. *Kafka sognatore ribelle*. Elèuthera, 2007, pp. 121-128.

³² Benjamin, Op. cit., p. 66.

³³ Eilittä, Op. cit., p. 225.

³⁴ Binder, Op. cit., p. 29.

que busca paralelos entre vida y pensamientos en sus hábitos estéticos. Si postula que no es acomodable es porque nota, en cambio, y con mayor intensidad, que, al contrario de la lectura que hace Blanchot³⁵, se produce cierta compensación o suplemento (“*Ergänzung*”) en sus prácticas. Esto es, que pretende escapar en sus experiencias estéticas de los tópicos que invaden sus dibujos y escritos. Los argumentos que ofrece Binder pasan por demostrar que Kafka no persigue, en las artes con las que se deleita, ni la agitación, tampoco el aislamiento, ni los conflictos familiares, motivos tan abundantes en su arquitectura literaria.

2.2. Los años de aprendizaje de Franz Kafka

Los años de formación del autor, durante el periodo de *Gymnasium* y de universidad, serán esenciales para el devenir profesional y artístico de Kafka. Durante 1901-1902, siguiendo a Klaus Wagenbach por medio de Ladendorf³⁶, sabemos que asistió a una conferencia de Alwin Schultz sobre historia de la arquitectura alemana. Entretanto, Franz había fraguado amistad con el futuro historiador del arte Oskar Pollak, que será una suerte de guía espiritual y artístico para el praguense. Durante su adolescencia y juventud se carteó con asiduidad con Pollak, una correspondencia que no permite discusión alguna sobre las inclinaciones estéticas que Kafka adoptó de su amigo.

Nuestro autor sentía un ferviente deseo por aprehender los modos y herramientas para interpretar una imagen, a lo cual le resultó de gran ayuda una crestomatía publicada por Alfred Lichtwark en 1898 bajo el título *Ejercicios de contemplación de obras de arte, probados con un grupo de alumnos*³⁷. Este volumen afanaba el acercamiento de las obras maestras a la generalidad de la población, mediante una serie de ejemplos, con una función claramente didáctica. Un objetivo que igualmente persiguió leyendo *Der Kunstwart*, que introduciremos a continuación. Así se explica el que en 1901 ya tuviese constancia de, verbigracia, la obra del pintor y grabador alemán Ludwig Richter³⁸. También, y tal vez más sorprendente, resulta el que se mostrase abierto tanto a la escultura de Frantisek Bílek y de Josef V. Myslbeck, de quien se dice que podría haber escrito un drama honorífico³⁹, como a la arquitectura de Adolf Loos y Otto Wagner, ya que son caminos artísticos que no frecuentó en demasía.

³⁵ Escribe Blanchot que “el arte es antes que nada [para Kafka] la conciencia de la desdicha, no su compensación”. Blanchot, Op. cit., p. 76.

³⁶ Ladendorf, Op. cit., p. 294.

³⁷ Bokhove, Niets, and Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 96.

³⁸ Binder, Op. cit., p. 18.

³⁹ En Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 96, a partir de: Kraus, W.; Winkler, N. *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*. Brill Österreich Ges.m.b.H, 1995.

Como venimos anticipando, en su etapa de formación, Kafka no se plantea rigurosamente a qué va a dedicar su vida profesional en los años venideros. Dicho esto, sí sabemos que es dado a dibujar y que, como medio de expresión, lo salvará en varias ocasiones de sus bloqueos al escribir. Así, este hecho, aunado a su pujante interés por la historia del arte, revertirá, durante este ciclo, en una seducción *in aeternum* por aquellos artistas que, resultándole atractivos en su calidad pictórica, terminan hechizándolo gracias a su faceta gráfica.

Conformamos de esta manera una secuencia dibujística en Kafka que parte de su talento por la representación ilustrada, a la que sigue su fascinación por la historia del arte. Pasa por el estrepitoso fracaso de las lecciones de dibujo que toma de una “mala profesora que echó a perder su talento”⁴⁰, tal y como le cuenta a Felice en una carta fechada del 12 de febrero de 1913, y que descansa en la toma de contacto con las plumas, tintas ferrogálicas, buriles y aguafuertes de “Dürer, van Gogh, Delacroix, Rembrandt, Ludwig Richter, Stauffer-Bern, Leonardo da Vinci e Hiroshige. También las xilografías japonesas y el paisajismo chino en general”⁴¹.

Este encantamiento histórico-artístico hizo que Kafka asistiese, ya en el semestre que daba inicio en el verano de 1902, a ponencias sobre historia de la escultura cristiana y de la pintura holandesa, nuevamente a cargo del profesor Schultz. Nos consta que en el verano de 1905 participó, además, en una serie de actividades para novatos en la historia del arte coordinadas por Schmied⁴².

Su fruición artística lo lleva más allá de las instituciones, a participar activamente en el ambiente cultural de Praga. Se convierte en un habitual de los coloquios, las reuniones privadas, y las exposiciones de poco interés. Señala Ruano que acude a los cafés en los que se encuentra la pléyade local, como el Café Central o Arco, también el Louvre, el Union, o el Savoy⁴³.

En su gusto estético, ya hemos avanzado, es clave Oskar Pollak. Antes de conocer a Max Brod, con quien se unirá tras cierto distanciamiento con Pollak y, en parte, porque Brod también estaba falto de fraternidad por la reciente muerte de su mejor amigo, Pollak “conduce” su devenir artístico. Es Pollak quien, en 1900-1901, lo insta a suscribirse a *Der Kunstwart*, y también es el responsable de que Kafka empezase sus estudios universitarios

⁴⁰ Ruano, Op. cit., p. 171.

⁴¹ Binder Op. cit., p. 17.

⁴² Ladendorf, Op. cit., p.294.

⁴³ Ruano, Op. cit., p. 185.

en química, como cursaba Pollak por entonces⁴⁴. No es casualidad que Pollak le pareciera una figura de interés, recordemos que devendrá historiador del arte, porque a la par retomó Kafka una antigua amistad con Emil Utitz, excompañero de la escuela y, en la Alemania de la década de 1920, “conocido teórico del arte”⁴⁵, además de catedrático.

La influencia de Pollak sobre nuestro autor se perimetra en las tertulias, en tomar postura en cualquier ámbito, además del artístico, y en las suscripciones a revistas temáticas, como ahora examinaremos. Empero, antes de eso, con vocación ejemplificadora, incluimos un poema que presenta Kafka a Pollak el 9 de noviembre de 1903⁴⁶, y que puede ser indicativo del momento estilístico en que ambos se encontraban:

Frío y duro es el día de hoy.
Las nubes se hielan.
Los vientos son cables tensos.
La gente se hiela.
Los pasos tienen un sonido metálico
sobre las piedras de latón,
y los ojos contemplan
grandes lagos blancos.

2.3. Revistas y exposiciones

Tal y como decíamos, la revista *Der Kunstwart*, a la que se suscribe entre 1900-1901 y 1904⁴⁷, editada por Ferdinand Avenarius en Dresde desde 1887, se torna una luminaria estética indispensable para el joven Kafka. Mosquera resume así la idiosincrasia de *El vigía del arte* o *Der Kunstwart*:

Defendía la pureza alemana frente al folletínismo literario y artístico del novecientos, lo que desembocaba a menudo en un germanismo exacerbado y simplista, un neorromanticismo que dirigía la mirada a la vida natural y primitiva como contraposición a la civilización y la decadencia modernas representadas por la vida urbana. Políticamente, era una revista de ideario conservador y nacionalista, un guardián de la alta cultura alemana, clasicista y adoradora de Durero, Beethoven, Schiller, Goethe y Kleist.⁴⁸

A pesar de fundarse en el corpus teórico de Nietzsche, lo cierto es que explotaba ese germanismo que señala Mosquera, y que se remonta a Herder, en un estadio histórico en

⁴⁴ Loc. cit.

⁴⁵ Van Dorst y Bokhove, Op. cit., p. 96.

⁴⁶ Mosquera, Op. cit., p. 94.

⁴⁷ Loc. cit.

⁴⁸ Loc. cit.

que podemos asegurar que ya empieza a haberse malinterpretado. La publicación hace gala del legado artístico alemán, con especial atención al romanticismo. Es una conexión, la que tiene el humano con el paisaje, con la naturaleza, que a Kafka le interpelará especialmente, y que tiene su simiente en *Der Kunstwart*. Igualmente permeable resultó Kafka a los gustos sesgados y partidistas de los editores de la revista, entre los que primaban la estampación de obras alemanas y de los venerados maestros de la historia del arte.

El éxito fue rotundo. Su ambición divulgadora, inscrita en su moral pangermánica, se pone de manifiesto en los precios ajustados⁴⁹ y en hacer pedagogía de la herencia clásica y alemana en el arte. Además, las explicaciones iban acompañadas de un apoyo visual, de una ilustración. Así se explica el que, de los “escasos quinientos ejemplares de tirada iniciales [llegase] a alcanzar en sus mejores momentos los veintidós mil”⁵⁰.

Parece apropiado concluir, pues, que el bagaje cultural de Kafka contempla cierta tendencia hacia el arte alemán. Del mismo modo, acarrea una predilección por las formas y motivos clásicos, la cual lo guiará hacia una estimación por la pintura académica, además de la pintura de género, dice Ruano⁵¹. Cabe remarcar, aun así, que esa preferencia por el costumbrismo tal vez tenga una procedencia alternativa, como nos encargaremos de puntualizar en el bloque siguiente, mediante la postura de Binder.

A esta publicación añadimos *Die Opale* y *Der Amethyst*, editadas por Franz Blei y que, también presentando ilustraciones, tenían un fin distinto, de alborozo sexual. Ofrecían un contenido basado en la muestra de imágenes de fuerte carga erótica⁵², de “tiradas cortas y [para] un círculo reducido de suscriptores”⁵³. Entre los cuales se encontraba Kafka, “mirón de sus propias experiencias eróticas”⁵⁴, y abonado a ambas revistas. Mosquera añade que “las autoridades vienesas no podían consentir [su distribución pública] dado su contenido sicalíptico”⁵⁵. Sobre este asunto pregunté a Manuel Ruano en nuestra entrevista:

V: Claro, ¿y es un erotismo que es privado o es un erotismo entendido con sus amistades, por ejemplo, acudiendo con sus amigos al burdel? ¿Cómo se mueve en esa faceta?

⁴⁹ Ruano, Op. cit., p. 172.

⁵⁰ Mosquera, Op. cit., p. 94.

⁵¹ Ruano, Op. cit., p. 152.

⁵² Bokhove y van Dorst, Op. cit., 108.

⁵³ Mosquera, Op. cit., p. 146.

⁵⁴ Reich-Ranicki, Marcel. *Siete precursores. Escritores del siglo XX. Arthur Schnitzler, Thomas Mann, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, p. 270.

⁵⁵ Ídem.

M: Se mueve bajo los dos aspectos. Puede ir al burdel con Brod u otro amigo o persona; puede ir solo, como relata a veces, pero lo entiendo como una práctica social de la época que estaba muy aceptada dada la iniciación de mucha gente hacia el acto sexual.⁵⁶

Además, Kafka, como ávido lector, también es muy posible que consultase las revistas *Červen* y *Kmen*, ligadas al grupo artístico praguense Tvrdošíjní (1918-1924), en su vertiente anarquista o en la comunista⁵⁷. Éstas, junto a *Der Sturm* o *Pan*, resultaron en una afición habitual para el autor, pues ofrecían un gran abanico de apreciaciones estéticas acompañadas de estampas, ¡y quizás estuviese viendo a futuros compañeros de profesión!

Esta afirmación se basa en la gran proliferación de grupos artísticos generados en Praga por aquellos tiempos. Precisamente el grupo Tvrdošíjní es uno de los principales de la ciudad, también Sursum, siendo el más conocido de las vanguardias artísticas checas el grupo Osma, traducido como “Los ocho”. Es a partir de la formación de estos núcleos de avanzada que se posibilita en Praga un circuito de exposiciones en las que, o bien participan los mismos grupos, o bien aterrizan las primeras obras del *fin de siècle* y la vanguardia europea.

Siguiendo a Ruano⁵⁸, resulta un factor determinante el surgimiento de la SVU Mánes, o Asociación de Artistas Mánes, en 1887, y hasta 1910. Los artistas y allegados a la asociación coordinaban anualmente una exposición en que se pretendía hibridar lo más granado del panorama europeo y checo. Tres momentos distintivos son la exposición de 1898, en que se celebra en Praga la primera muestra de esculturas de Auguste Rodin; la exposición de 1902 con obras de Los Nabis, que Kafka pudo llegar a ver; y la de 1905, en que se exhiben piezas de Edvard Munch, y que significará una revolución entre los artistas emergentes hasta el grado de originarse el grupo Osma.

Ya fuera de la Asociación de Artistas Mánes destacamos otra importante tríada: la muestra de 1912, en que arriban cuadros de Picasso, Derain, Braque, Cézanne o Gris; la de 1914, que se hace eco de la anterior, trayendo de nuevo a Munch, acompañado ahora por Max Pechstein y con nombres locales como Emil Filla y Vicenc Beneš. No cabe duda de que Kafka tuvo que acercarse a contemplar las obras de estos artistas, cuya pirotecnia visual le producía un asombro revelador que le hizo virar ligeramente en su apreciación estética.

Muestra de ello es el extracto conservado acerca de una exposición de 1922 en la que participa Alfred Kubin, su viejo y admirado amigo. Con los años su relación se había debilitado, y a pesar de que Kafka guardaba un buen recuerdo de él, no tiene que ser razón

⁵⁶ “R” indica el turno de palabra de Manuel Ruano; “V” corresponde a mi turno de pregunta.

⁵⁷ Ibid., p. 138.

⁵⁸ Véase “2.2.7. Las artes plásticas. Momento histórico praguense”, en: Ruano, Op. cit., p. 138.

para que Kafka realizase sus análisis sobre esta muestra dedicada a *Die Pilger* “Los peregrinos”, y que tenía al *doppelgänger* de Kafka, Kubin, como artista invitado⁵⁹. De hecho, nos han llegado tanto comentarios sobre Kubin, como al respecto de las piezas de Anton Bruder y Jost Pietsch, miembros de *Die Pilger*, no hay que olvidar, con un Kafka ya enfermo.

2.4. París 1911

Tras una primera toma de contacto con la capital cultural mundial en 1910, unos pocos años antes de que cediese el testigo a Nueva York, París había dejado a Kafka con mal cuerpo. Y es que el praguense tuvo que abandonar el viaje, en el que iba acompañado por Felix Weltsch, Max y Otto Brod⁶⁰, a causa de una “repentina forunculosis”⁶¹. Llega, pues, a París, el 9 de septiembre de 1911, de nuevo junto a Brod.

Ambos sentían la urgencia de acercarse al Louvre, más que como museo, como foco de actualidad, pero dejemos eso para más adelante. Es sabido que Kafka tomó notas de nueve cuadros, como mínimo, que en ese momento se contaban entre las obras de la colección de la pinacoteca. A partir de Ladendorf⁶², y de algunas notas de Eilittä⁶³, hemos podido reconstruir cuáles eran: Un cuadro del Quattrocento (“*Apfelszene*”), tal vez un paisaje con manzanos o un bodegón con manzanas, aunque improbable, dado el carácter subordinado de este género pictórico en el siglo XV; *Camino del Calvario* de Simone Martini (s. XV); *El triunfo de la virtud* (1499-1502) de Andrea Mantegna; *Apolo y Marsias* (1509) de Rafael; *El Concilio de Trento* (1555-65), atribuido a Tiziano; *Susana y los viejos* (1550-60) de Tintoretto; un retrato de Felipe IV de Velázquez (s. XVII); *La feria* o *La boda del pueblo* (1635-38) de Rubens; y *Los viejos cantan, los jóvenes juegan* de Jacob Jordaens (s. XVII).

Además de estas obras, Binder señala [véase: 2.1. *Un observador de la verdad*] que debe de notarse la trascendencia de que Kafka se encontrase con *La Gioconda* de Leonardo⁶⁴. Binder postula que el acercamiento del autor respecto de las obras de arte estaba mediado por sus propias experiencias. En este sentido, encuentra un artículo, publicado el 16 de enero de 1902 en el *Prague Tablatt*, y que es probable que Kafka leyese, bajo el título *Lionardo und die Frauen* [*Leonardo y las mujeres*]. En éste se interpretaba la representación de las mujeres en la obra de Leonardo como expresión de sus sobresaltos amorosos. Así, en 1911, prosigue Binder, año en que nuestro artista presenció *La Gioconda* de Leonardo, seguramente la

⁵⁹ Ruano, Op. cit., p. 216. Sobre los vínculos conceptuales y estilísticos entre Kafka y Kubin, consulte: Rhein, Philip H. “Two Fantastic Visions: Franz Kafka and Alfred Kubin.” *South Atlantic Bulletin* 42.2 (1977): 61-66.

⁶⁰ Brod, Max. *Kafka*. Alianza Editorial, 1974, p. 105.

⁶¹ Zischler, Hanns. *Kafka va el cine*. Editorial Minúscula, 2008, p. 33.

⁶² Ladendorf, Op. cit., p. 296.

⁶³ Eilittä, Op. cit., p. 224.

⁶⁴ Binder, Op. cit., p. 24-25.

observaría desde el arrobamiento de un estudiante de corazón frío, como era el joven Kafka, profundamente conmocionado por esos arrebatos emocionales con los que sólo podía soñar.

A pesar de los esfuerzos de Binder, mantenemos nuestras reservas por lo que respecta a este argumento, pues, atendiendo a Zischler, concretamos cuál fue el motivo principal por el que Max Brod y Franz Kafka visitaron el Louvre: todavía en Milán, a principios de septiembre de 1911, ven “un gran titular a todo color del suplemento dominical del *Corriere della Sera*: el robo de *La Mona Lisa* en el Louvre. [...] El torrente de imágenes y noticias que desató les acompañará durante todo el viaje”⁶⁵.

No obstante, sí queremos rescatar una hipótesis compartida por Binder⁶⁶ y Ruano⁶⁷ acerca de los cuadros de Rubens y Jordaens, a los que añaden *El labrador* de Hans Thoma, que colgaba en la pared de su pieza⁶⁸. Tanto *Los viejos cantan, los jóvenes juegan* como *La boda del pueblo*, defienden, forman parte de la fatigosa búsqueda de participación comunitaria, de establecer lazos para celebrar un banquete o mantener una conversación, que encogió de hombros a Kafka durante toda su vida. Lo que encuentra en estos cuadros, por tanto, es un conglomerado de pensamientos que le distraían con asiduidad: interrelaciones sociales, fiestas y reuniones, y hermanamiento.

Al respecto, Ladendorf se limita a mencionar que se trata de un conjunto de pinturas, las que glosa en su visita al Louvre, que revelan un interés por las obras de arte libres de los prejuicios propios del *grand goût*. Expone Ladendorf que Kafka acudió al Museo de Historia de Versalles, anotando cuadros enmarcados a partir del Siglo de las Luces en adelante⁶⁹. A modo de ejemplo, recordamos este apunte sobre la ornamentación de un teatro en París, muestra de lo acostumbrado que parece estar a relacionar estilos:

*Unmittelbarer Einfluss des Gastmahls von Veronese, auch Claude Lorrain.*⁷⁰

Es por eso por lo que, encontramos, se entrefiera en muchos relatos de Kafka, también en sus anotaciones diarias, la descripción artística de un modo orgánico y recurrente, tal vez acrecentada por el viaje a Weimar de 1912⁷¹. Si Ruano identifica que, en diciembre de 1911,

⁶⁵ Zischler, Op. cit., p. 77.

⁶⁶ Binder, Op. cit., p. 26.

⁶⁷ Ruano, Op. cit., pp. 173-174. En el caso de Ruano, toma una postura sobre “los temas que reflejaban la vida rural” que se basa principalmente en los postulados de *Der Kunstwart* y la influencia de Pollak, aunque las derivaciones son asimilables a las de Binder.

⁶⁸ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 108.

⁶⁹ Ladendorf, Op. cit., p. 296.

⁷⁰ “Influencia directa del “Banquete” de Il Veronese [*Comida en casa de Leví*, 1573], también de Claude Lorrain”.

⁷¹ Acerca de este viaje y las interconexiones con el arte, consulte: Ladendorf, Heinz. “Kafka und die Kunstgeschichte I.” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23 (1961): 297-298. También: Van Dorst, Marijke;

escribe en su diario una entrada en que parece que parte de una grisalla para desarrollar una imagen literaria, ya en 1912 se lanza a una empresa mayor, junto a Max Brod, como es la inacabada obra *Ricardo y Samuel*, en que lleva a cabo “una fábula para imágenes”⁷²⁷³:

Al principio, las oscuras montañas lo comprimen como un valle extraordinariamente angosto entre ellas y el tren; más tarde, la niebla matutina lo ilumina blancamente, como a través de pantallas de iluminación indirecta; las praderas aparecen paulatinamente frescas, como si nunca las hubieran tocado; verdes de savia, lo que me asombra mucho en este año de sequía; finalmente, el sol que asciende hace palidecer el pasto en una lenta transformación. Los árboles, con pesadas y grandes estalactitas, que descienden a lo largo del tronco, hasta el mismo pie del árbol. Formas como éstas se ven a menudo en los cuadros de los pintores suizos; hasta ahora yo las había creído una estilización⁷⁴.

Tal y como podemos apreciar, y a pesar de que aluda a la pintura de paisaje suiza, parece que Kafka está realizando uno de sus tantos ejercicios de descripción artística. El recorrido definido que nos perfila el paisaje se asemeja más al de un comentario pictórico que al de una observación del natural.

2.5. Una crítica de arte descriptiva

“He aquí a un hombre que más que escribir observa”, dijo Blanchot⁷⁵. Es precisamente ese esfuerzo de Kafka por acomodar aquello que ve, independientemente del formato, al texto o a un dibujo, lo que hará de él un versátil escritor. Capaz de hacer de un paisaje un relato, como hemos visto en *Ricardo y Samuel*, con una cualidad de realismo angustiante, también traslada un “código de gestos” que “de ninguna manera tiene desde su origen un significado simbólico certero para el autor”, pero que resultará en unos personajes “demasiado contundentes para el entorno habitual[,] irrumpien[do] hacia otro más espacioso”⁷⁶.

Bokhove, Niets. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 109. Para información ampliada: Ruano Roldán, Manuel. “La faceta de Kafka como dibujante” en *Los dibujos de Franz Kafka*. Tesis Universitat de Barcelona, 2015.

⁷² Ruano, Op. cit., p. 220. La pista para dar con esta “fábula para imágenes” la proporciona Ladendorf, señalando su aplicación en el primer capítulo de la novela *Ricardo y Samuel*; examine: Ladendorf, Op. cit., p. 305.

⁷³ Dice Brod, estando junto a Kafka de viaje en Lugano: “Nació allí el plan de una novela de colaboración: *Richard und Samuel*, en la cual nos burlábamos amablemente el uno del otro. [...] Por aquellos tiempos, además, convertimos la actividad de llevar un diario en toda una teoría del goce de la vida y del goce de los viajes”. Consúltese: Brod, Max. *Kafka*. Alianza Editorial, 1974, p. 117.

⁷⁴ Kafka, Franz. “Capítulo primero del libro “Ricardo y Samuel”, por Max Brod y Franz Kafka.” *La condena*, Alianza Editorial, 2001, p. 222.

⁷⁵ Blanchot, Op. cit., p. 31.

⁷⁶ Benjamin, Op. cit., p. 38.

El peso del gesto, reconocido por el mismo Hartmut Binder⁷⁷, puede rastrearse ya en 1910. En la entrada de su diario describe con detalle y rigor propio, una mezcla de ajuste a la realidad con una dosis de percepción personal, una ilustración de Schnorr von Carolsfeld, pintor alemán del siglo XVIII:

*... er zeichnet auf einem Abhang, wie schön und ernst ist er da (ein hoher Hut wie eine abgeplattete Clownsmütze, mit steifem, ins Gesicht gehenden, schmalen Rand, gewellte lange Haare, Augen nur für sein Bild, ruhige Hände, die Tafel auf den Knien, ein Fuss ist auf der Böschung ein wenig tiefer gerutscht).*⁷⁸

Así se explica que, en 1911, durante y a partir de su visita al Louvre, se refiera de este modo a la Venus de Milo:

*Venus von Milo, deren Anblick bei dem langsamsten Umhergehen schnell und überraschend wechselt... einige wahre Bemerkungen gemacht, zu deren Erinnerung ich eine plastische Reproduktion nötig hätte, besonders darüber, wie das gebogene linke Knie den Anblick von allen Seiten mitbestimmt, manchmal aber nur sehr schwach... Das fallende, vom Knie gehaltene Kleid.*⁷⁹

Las digresiones descriptivo-artísticas de Kafka, que principalmente nos han llegado a partir de sus diarios, tienen una implantación literaria evidente, aunque no siempre inmediata. Decía Friedrich Feigl, compañero de escuela y pintor praguense, que “de los incidentes de una historia, él hace una novela”⁸⁰ y, del mismo modo, una particularidad en sus novelas puede revelarnos un hábito o condición predominantes en su persona. Es el caso de las

⁷⁷ Nos referimos a: Binder, Hartmut. “Zweiter Teil: Mimik und Gestik.” *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, 1976. La segunda parte de esta colosal obra de Binder está dedicada a gestos y expresiones faciales. Resulta de especial interés: *Kapitel 1: Lebenszeugnis und Literatur* [capítulo 1: Testimonio de vida y literatura]. La última parte trata la gestualidad y las expresiones orales que observa Kafka en su día a día, y que luego usa para describir a sus personajes. En el *Kapitel 2: Grundsätzliches zu den Ausdrucksnewegungen* [capítulo 2: Fundamentos de los movimientos expresivos], Binder analiza la secuencia facial ojo-nariz-boca, y aporta razones por las cuales tal vez Kafka recurría a la *mimisch-gestischen* [mímica gestual]. También otorga Binder valor al “mimetismo del gesto” con relación a las relaciones interpersonales de Kafka, incidiendo en la carta (y dibujo) a Felice Bauer del 11-12/02/1913 [véase *Anexo III: “16. Dar la mano”*].

⁷⁸ “... dibuja en una pendiente, qué hermoso y serio está allí (un sombrero alto como una gorra de payaso plana, con un ala rígida y estrecha que llega hasta la cara, cabello largo y ondulado, ojos fijos en la imagen, el soporte en sus rodillas, un pie se desliza un poco más abajo en el terraplén)”. Original extraído de: Ladendorf, Op. cit., p. 294.

⁷⁹ “Venus de Milo, cuya vista cambia rápida y sorprendentemente cuanto más lento caminas... hice algunas observaciones acertadas, que necesitaría de la reproducción plástica para recordar, especialmente cómo la rodilla izquierda doblada afecta la visión desde todos los ángulos, aunque a veces sólo muy débilmente... El vestido que cae se sostiene por la rodilla”. Original disponible en: Ladendorf, Op. cit., p. 298.

⁸⁰ Hans-Gerd Koch. Op. cit., p. 169.

mencionadas apreciaciones sobre la Venus de Milo, y sus medidas pero eficaces derivadas en este párrafo perteneciente a *El castillo*:

Un secretari, nu, molt semblant a una estàtua d'un déu grec, era envestit durant la lluita per K. Era molt còmic, i K. en somrigué dolçament en el seu son, veure com el secretari s'esbalaïa cada vegada davant les investides de K. i abandonava la seva actitud activa, i com s'havia de servir ràpidament del braç enlaire i del puny clos per a cobrir-se les parts vulnerables, i malgrat tot sempre arribava massa tard. La lluita no durà gaire estona; pas a pas, i eren passos molt grans, K. anava avançant. Era realment una lluita? [...] Aquell déu grec piulava com una noieta a qui fan pessigolles. I finalment desaparegué, K. estava sol en una gran cambra, en actitud de lluita cercant l'enemic; però no hi havia ningú...".⁸¹

Es consabida la inclinación de Kafka por la cultura china y la japonesa. En aquellos de sus relatos en que intervienen animales⁸², profundamente enraizados en el tratamiento literario chino, asevera Benjamin, "es posible leer por un buen rato las historias [...] sin haber notado en general que no se trata de seres humanos"⁸³. En este espejismo, o incluso catacresis, de nuevo topamos ante el valor de la gestualidad. En cuanto a la pintura y el grabado, le fascinaba Hiroshige, y aplicaba rasgos prestados de su arte para algunos de sus dibujos [véase 23b. (*abajo*) *Litera junto a río y árbol*], tal y como le sucedió a su admirado Van Gogh⁸⁴. Con el tiempo, el maestro posimpresionista asimiló la esencia de la pintura japonesa, e incluyó ciertas nociones aprehendidas sin pretender emulación explícita alguna. Así hizo Kafka, despojado de soporte, evocando la pintura de Hiroshige que da el merecido reposo a la jornada, en el cierre de *Descripción de una lucha*⁸⁵:

Era más o menos ese breve y tranquilo instante de pausa entre el día y la noche, cuando la cabeza se nos inclina inesperadamente hacia un costado y cuando, sin que lo notemos, todo se calla, porque no lo miramos, y luego desaparece. Mientras tanto, sólo nosotros quedamos encorvados y miramos en torno; pero ya no vemos nada ni sentimos la presión del aire; y nos demoramos en recordar que a cierta distancia hay casas con techos y chimeneas de ángulos felices, a través de las cuales entra la oscuridad en las casas, cruzando las buhardillas y llegando a las diferentes habitaciones.⁸⁶

⁸¹ Kafka, Franz. *El Castell*. Ediciones Folio y Edicions Proa, 2000, p. 252. A partir de una mención en: Ladendorf, Op. cit., p. 298.

⁸² Podemos citar: *El topo gigante* (1914-15), *La transformación* (1915), *Informe para una academia* (1917), *Un cruzamiento* (1917), *Chacales y árabes* (1919), *El nuevo abogado* (1919), *Josefina la cantora* (1924), e *Investigaciones de un perro* (1931).

⁸³ Benjamin, Walter. Op. cit., p. 40.

⁸⁴ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 103.

⁸⁵ A partir de una idea insinuada en: Ruano, Op. cit., p. 212.

⁸⁶ Kafka, Franz. *La condena*. Alianza Editorial, 2001, p. 36.

Creemos que esta muestra de fragmentos en que el autor “vuelca” lo visto para aportar una dimensión valiosa y efectiva a un relato es cardinal para comprender el proceso creativo de Franz Kafka. Si bien tuvo cierto sentido de los principios histórico-artísticos para el examen formal de las obras que contemplaba, no alcanzó a recibir una formación reglada. Él mismo reconoció, exhortado a tomar partido por unas litografías durante un debate artístico con Willy Nowak, Friedrich Feigl, Alfred Kubin, Fritz Ascher y más, que no sabía “ni decir ni que sí ni que no”⁸⁷. Kafka no contaba con las herramientas de evaluación de aquellos artistas y teóricos. A pesar de ello, hasta sus últimos años de vida, realizó con empeño y gusto diversos análisis *sui generis* como el que señala Reiner Stach de 1920 sobre un óleo de Edward John Gregory⁸⁸.

Su “mirar un cuadro” es distinto del de un profesional⁸⁹, y eso lo lleva a dilatar un elemento o sus consecuencias de tal modo que “se imaginaba entonces que él mismo estaba de pie en un prado junto a la orilla – las orillas apenas aparecían insinuadas en el cuadro”⁹⁰; también a detenerse en ciertos aspectos que se inspeccionan ligeramente, como es el caso del personaje que “extiende sus manos” hacia la fiesta, de la cual dice “que en realidad no era una fiesta”, y que, a pesar de tener “muchas ganas de participar en ella”, acaba por concluir que “le resultaba imposible integrarse en ella [porque] eso habría exigido unos preparativos tan grandes que [...] toda su ascendencia, su educación, su formación física tendrían que haber sido de otra manera”⁹¹.

3. TINTA NEGRA SOBRE EL MARGEN: LOS DIBUJOS

Si en el apartado anterior hemos relacionado ciertos textos de Kafka con su imaginario pictórico, además de con sus anotaciones artísticas, este tercer punto pretende defender que el dibujo es un modo alternativo de expresión del pensamiento del autor. “Según cuenta Max Brod, Kafka ya dibujaba en sus años de universidad, en los márgenes de los *Skripten* (apuntes de clase) que los estudiantes utilizaban para repasar”⁹². Así pues, afirmamos que sus ilustraciones están íntimamente relacionadas con sus fruiciones personales desde

⁸⁷ Ruano, Op. cit., p. 210.

⁸⁸ Nos referimos a *Boulter's Lock, Sunday Afternoon* (1895), en: Stach, Reiner. *¿Éste es Kafka? 99 hallazgos*. El Acanalado, 2021, pp. 82-84.

⁸⁹ Para una aproximación “profesional” por parte de Kafka a la crítica de arte, con motivo de una exposición en 1920, consulte: Ruano, Op. cit., p. 210. También existe una mención crítica de Kafka a la ya mencionada retrospectiva sobre Kubin en 1922.

⁹⁰ Stach, Op. cit., p. 82.

⁹¹ Loc. cit.

⁹² Cita de: Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka: Imágenes de su vida*. Galaxia Gutenberg, 1998, p. 144. “En los últimos años de la carrera de Derecho (1903-1905), el aburrimiento llevaba a Kafka a garabatear “acertijos” en el margen de sus apuntes”. En: Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 96.

joven, de tal suerte que los dibujos del praguense cabalgan en paralelo a sus escritos o a sus diarios. Mostraremos modelos que corroboran la conexión dibujo-relato/novela y, mediante la misma, si se consiente que uno de los dos elementos tiene un referente, estaremos revelando la influencia sobre el otro lenguaje artístico, a modo de ilación.

3.1. Sobre la publicación de los dibujos

El que Kafka poseía un doble talento (*Doppelbegabungen*)⁹³ para la escritura y el dibujo viene siendo señalado ya desde tiempos del pertinaz Max Brod. Un trabajo retrospectivo, como es *Glauben und Lehre*, de 1948, en torno a este concepto, no puede sino que dimanar del pleno convencimiento que tenía el albacea de Kafka por la calidad plástica de su amigo. Como Goethe o Hans Christian Andersen⁹⁴, Kafka tenía la vertiente de ilustrador, aunque quizás en algún momento fuese un dibujante que de tanto en tanto escribía. Al respecto, confirma Ruano: “En algún momento de su juventud, Kafka se planteó dedicarse, con más o menos intensidad, a las artes, incluso, podría afirmarse, que de forma total, y como única actividad creadora, al dibujo”⁹⁵.

En 1937, Max Brod, quien llegó a proponerse la realización de un cartapacio sobre los dibujos de Kafka⁹⁶, publica los 3 primeros “garabatos” que verá el gran público⁹⁷. En el volumen mencionado de 1948 añade otras cuatro “alhajas” que, junto a la tercera edición de *Eine Biographie*, en la que se incluían otras tres ilustraciones, dejaban claras las aspiraciones de Brod por defender la trascendencia gráfica de Kafka⁹⁸. Así, en la década de los sesenta ve la luz un nuevo dibujo [17. *Algo de mis ‘ocupaciones’*], gracias a la publicación de la carta a Milena de septiembre u octubre de 1920. Igualmente, se edita en 1966 *Über Franz Kafka*, un volumen compilatorio que suma cuatro ilustraciones más a las ya conocidas⁹⁹.

Para cuando fallece Brod, en 1968, ya se habían llevado a cabo algunas publicaciones esporádicas¹⁰⁰, pero no pueden compararse a la de 1974, año en que Gandelman aborda la

⁹³ Ladendorf, Heinz. “Kafka und die Kunstgeschichte.” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23 (1961): 300.

⁹⁴ Ruano, Op. cit., p. 156.

⁹⁵ Ibid., p. 216.

⁹⁶ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 99.

⁹⁷ En: Brod, Max. *Franz Kafka. Eine Biographie*. Heinrich Mercy und Sohn, 1937.

⁹⁸ Brod, Max. *Franz Kafkas Glauben und Lehre. Kafka und Tolstoi. Eine Studie. Mit einem Anhang Religiöser Humor bei Franz Kafka*. Mondial, 1948. Sobre esta tercera edición, Ruano afirma que se presentan los nuevos dibujos en 1954, mientras que Gandelman se decanta por la de 1960. Véase: Ruano Roldán, Manuel. *Los dibujos de Franz Kafka*. Tesis Universitat de Barcelona, 2015, p. 229. También: Gandelman, Op. cit., p. 240.

⁹⁹ Brod, Max. *Über Franz Kafka*. Fischer Verlag, 1966. También: Ruano, Op. cit., p. 229.

¹⁰⁰ Loc. cit.

primera gran revisión sobre los dibujos del praguense¹⁰¹, clasificándolos. En 1979 se da inicio a una secuencia de manifiesta actualidad, la de la investigación en torno a los dibujos de Kafka. Wolfgang Rothe escribe su *Kafka in der Kunst*, al tiempo que redacta el apartado “Zeichnungen” (Dibujos) para el *Kafka-Handbuch I-II* de Binder¹⁰². Del enfoque expresionista de Gandelman se tiende hacia una mayor amplitud de miras con Rothe y Binder, también con Wagenbach, quien, en 1981, revela otra ilustración inédita¹⁰³.

Siguiendo a Ruano, se suceden publicaciones como *Le Siècle de Kafka* (1984) de Yasha David y Jean-Pierre Morel; *Die Andere Seite* (1996) de Anne Zauner y Erwin Köstler; y, ya en el nuevo siglo, es especialmente apreciada la obra de Sudaka-Bénazéraf, *Le regard de Franz Kafka* (2001), que de nuevo se esfuerza por realizar un análisis individual de cada obra de dominio público¹⁰⁴. Sólo así se puede llegar a un suceso clave en 2003, cuando Marijke van Dorst y Niels Bokhove reúnen todos los dibujos, e incluyen la gran mayoría de perspectivas sobre la reducida historiografía a propósito de los mismos¹⁰⁵. Desde entonces, en 2009 y 2014 se editan sendas publicaciones, en mayor y menor medida tangenciales y ajustadas al tema, por Gerhard Neumann y Friedrike Fellner, ambas en el ámbito de los estudios germánicos¹⁰⁶.

A partir de 2015, Manuel Ruano publica su tesis, *Los dibujos de Franz Kafka*, y también un artículo, *La faceta de Kafka como dibujante* (2019), reforzando el saber sobre los dibujos del artista en el contexto hispanohablante¹⁰⁷. Por su parte, Andreas Kilcher realiza una primera aproximación en 2020 que sólo un año más tarde cristalizará en *Franz Kafka: The Drawings*. Esta obra, que Kilcher edita, debemos de entenderla como antología gráfica de Kafka, pues se nutre de la colección inédita de Max Brod y herederas, recientemente liberada, dejando para más adelante un examen pormenorizado de cada pieza¹⁰⁸.

¹⁰¹ Gandelman, Claude. "Kafka as an expressionist Draftsman." *Neohelicon* 2.3 (1974): 237-277.

¹⁰² Monografía: Rothe, Wolfgang. *Kafka in der Kunst*. Belsler, 1979. Capítulo: Rothe, Wolfgang. "Zeichnungen." *Kafka-Handbuch I*. Kröner (1979): 562-568.

¹⁰³ Consulte: Ruano, Op. cit., p. 229.

¹⁰⁴ Primera cita: David, Yasha; Morel, Jean-Pierre. *Le Siècle de Kafka*. Centre Georges Pompidou, 1984. Segunda cita: Zauner, Anne; Köstler, Erwin. *Die Andere Seite: Bild-Klang-Text. Grenzgänge in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts*. Haymon, 1996. Tercera cita: Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline. *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*. Maisonneuve & Larose, 2001.

¹⁰⁵ La edición en castellano ve la luz en 2011: Bokhove, Niels; van Dorst, Marijke. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011.

¹⁰⁶ Primera cita: Neumann, Gerhard. "Überschreibung und Überzeichnung: Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild." *Öffnungen*. Brill Fink, 2009. 161-186. Segunda cita: Fellner, Friederike. *Kafkas Zeichnungen*. Brill Fink, 2014.

¹⁰⁷ Primera cita: Ruano Roldán, Manuel. *Los dibujos de Franz Kafka*. Tesis Universitat de Barcelona, 2015. Segunda cita: Ruano Roldán, Manuel. "La faceta de Kafka como dibujante. La Casa del Jardín de Goethe: un dibujo de Franz Kafka." *Research, Art, Creation* 7 (2019): 236-262.

¹⁰⁸ Primera cita: Kilcher, Andreas. "Bilder/Schrift. Zeichnen und Schreiben bei Franz Kafka." *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 7.1 (2020): 117-146. Segunda cita: Kilcher, Andreas (ed.).

3.2. Contra el mito Kafka

El Kafka “apartado del mundo, neurótico, introvertido, enfermo [...] inquietante que produce cosas inquietantes”¹⁰⁹ tiene una sustentación más mediática que fidedigna¹¹⁰. Igualmente falaz es que Kafka aparezca en el panorama posmoderno como si de generación espontánea se tratase. No sólo nuestro autor no hubiese sido “feliz”¹¹¹ siendo un desconocido en Praga, sino que tampoco, como hemos visto en [3. EN LA GALERÍA...], fue ajeno a influencias artísticas ni a su marco histórico-cultural.

Como señaló Ladendorf, Kafka está alineado con aquellos artistas pertenecientes no sólo a su herencia estética, sino también a su contemporaneidad¹¹². En un punto de vista muy en línea con la concepción germana del *Zeitgeist* o “espíritu de una época”, el autor propugna que Kafka participa de la constelación de artistas praguenses, por tanto influenciado por la ciudad, así lo demostró Wagenbach¹¹³, y análogamente de la de su generación en conjunto.

A la sazón, Kafka parece compartir lazos artísticos con, verbigracia, Georges Seurat. Y es que la pintura *El circo* (1890-91) puede suponerse como ilustración del relato de Kafka titulado *En la galería*, o inversamente, puede plantearse que Kafka derivó un cuento de un cuadro. Así describe Kafka la escena circense:

“Una hermosa dama, blanquirrosada, entra volando entre los cortinajes que los orgullosos lacayos abren ante ella; el director, buscando con deferencia su mirada, se acerca como un animal obediente; con cuidado, la sube sobre el caballo overo, como si fuera su nieta predilecta, que emprende un viaje peligroso; no se decide a dar el latigazo inicial; finalmente, dominándose a sí mismo, lo da, resonante; corre junto al caballo, con la boca abierta; sigue con mirada aguda los saltos de la amazona; apenas puede comprender su destreza artística; trata de aconsejarla con gritos en inglés; furioso, exhorta a los caballeros que sostienen los arcos para que pongan más atención; antes del gran salto mortal, implora a la orquesta, con

Franz Kafka: The Drawings. Yale University Press, 2021. Cabe señalar que los dibujos de Kafka estuvieron almacenados en Tel Aviv y Zúrich debido a que, durante la Segunda Guerra Mundial, Max Brod, que vivía en Israel, decide llevarlos a un lugar más seguro: Suiza. Así, tras su fallecimiento, hereda el legado de Kafka su secretaria, Esther Hoffe. En 2007 perece Hoffe, y la Biblioteca Nacional de Israel lleva a juicio a sus beneficiarias para “nacionalizar” la herencia. Tras un litigio positivo para la Biblioteca, pero no satisfactorio, se celebra un segundo proceso en 2016, ahora con el apoyo institucional y económico del Archivo Marbach. En 2019 se falla a favor de la acusación, y el tesoro de Kafka pasa ser administrado por la Biblioteca Nacional. Es cuando se liberan los tantos manuscritos que se encontraban, bajo custodia y cierta mística, en Zúrich, que se descubren los preciados dibujos.

¹⁰⁹ Stach, Op. cit., p. 12.

¹¹⁰ Löwy recoge la definición de lo kafkiano: “Kafka è diventato un aggettivo. In più di cento lingue l'epiteto 'kafkiano' si applica ad immagini centrali, alle costanti di disumanità e di assurdità dei nostri tempi”. Extraído de: Löwy, Op. cit., p. 129.

¹¹¹ Ibid., p. 256.

¹¹² Ladendorf, Op. cit., p. 304.

¹¹³ Wagenbach, Klaus. *La Praga de Kafka*. Ediciones Península, 1998.

los brazos en alto, que haga silencio; finalmente, alza a la pequeña y la desmonta del tembloroso corcel, la besa en ambas mejillas, y ninguna ovación del público le parece suficiente...”.¹¹⁴

Por lo que el praguense, que estuvo dispuesto a “ejercer una actividad artística”¹¹⁵, y Unsel se refiere a los dibujos, participa de las tensiones religiosas, las inquietudes sociales y los desarrollos de vanguardia propios de su momento histórico. Tanto Gandelman como Stanley Corngold defienden su marcado rasgo expresionista, desde el lugar del artista, y desde el de la literatura y el pensamiento¹¹⁶. También Zischler secunda la moción, y plantea que “los escasos bosquejos y dibujos de Kafka, de trazo elegante y furioso [...] deberían leerse en sentido literal como condensación “expresionista” de imágenes cinematográficas”¹¹⁷.

Así, contando con que Kafka tenga desenvolvimientos propios, comparte temas o estilo gráfico con sus coetáneos. Es el caso de [36. *Bebedor descontrolado*], emparentado frecuentemente con las ilustraciones de George Grosz¹¹⁸. No sólo encontramos el tema, el del bebedor, típico de los *-ismos*, junto a la “distorsión” propia de Emil Nolde, de Alfred Kubin o de Marc Chagall; además aprecia el propio Kafka que la obra de Grosz era “a very avantgarde variation on the *ut pictura poesis*”¹¹⁹.

Estaba igualmente a la orden del día el trastrocamiento de la imagen, la deformación de extremidades, perdiendo el sentido clásico de la proporción, o más bien dilatándolo hasta hacer de él un vehículo para captar precisamente la expresión figurativa. Gandelman cita a Heckel y a Klee¹²⁰ en relación a esta praxis, y se torna evidente en ilustraciones como [24. *Manifestación*], [30. *Solicitante y noble mecenas*], o en [37. *Paseando sin pantalones por el tejado*].

Otro *topos* característicamente expresionista es el del jinete y el caballo a la manera de *Der Blaue Reiter*, con figuras como Wassily Kandinsky o Franz Marc, que Kafka fija en [12. *Jinete y caballo*]. Una fascinación, la que sentía Kafka por este motivo, que no se debe únicamente a la contemplación de estampas, ya que era aficionado a los “espectaculares números de equitación”¹²¹. Por lo que podía servirse Kafka de su apreciación en vivo para captar la

¹¹⁴ Kafka, Franz. “En la galería.” *La condena*, Alianza Editorial (2001): 89-90.

¹¹⁵ Unsel, Joachim. *Franz Kafka. Una vida de escritor. Historia de sus publicaciones*. Anagrama, 1989, p. 22. Extraído de: Ruano, *Los dibujos...*, p. 218.

¹¹⁶ Nos referimos, en cuanto a Corngold, a: Corngold, Stanley. “Kafka as Expressionist”. *Franz Kafka: The necessity of Form* (1988): 250-288.

¹¹⁷ Zischler, Op. cit., p. 101.

¹¹⁸ Por ejemplo, en: Gandelman, Op. cit., p. 250.

¹¹⁹ Loc. cit.

¹²⁰ Gandelman, Op. cit., p. 257.

¹²¹ Zischler, Op. cit., p. 114.

Wandlung, el proceso de cambio, la transformación propia del movimiento, aunando así la tendencia cultural imperante con sus fijaciones particulares.

3.3. Si Kafka hubiese sido artista gráfico...

No es casualidad que, en la ventana que se abre entre 1906 y 1910-11, en que proponemos que Kafka se debate entre dos vocaciones: la de escritor, de la que estará seguro más adelante, y la de artista gráfico, satisfactorio desasosiego, elabore y publique la *editio princeps* de *Contemplación*¹²². Durante este periodo, Max Brod peregrinó por Praga intentando, sin excesivo éxito, promocionar a su amigo en el terreno de las artes plásticas.

Por aquel entonces, tal y como confiesa en una carta a Felice Bauer, con fecha del 11-12 de febrero de 1913, el dibujo era lo que más le satisfacía, por encima de cualquier actividad mecánica e intelectual. Veamos dicha misiva, que lleva aneja la ilustración [16. *Ir de la mano*]¹²³:

¿Qué tal mi dibujo? Mira, hubo un tiempo en que era un gran dibujante, pero luego empecé a aprender dibujo académico con una mala pintora, y todo mi talento se estropeó. [...] [Sobre unos dibujos antiguos de Kafka que tal vez enviará a Felice] Aquellos dibujos, en su época -de esto ya hace años-, me dieron más satisfacción que cualquier otra cosa.¹²⁴

Efectivamente, Kafka tomó clases de dibujo, no sólo durante su formación escolar¹²⁵, también con una profesora particular, de quien no se sabe la cronología exacta, y tampoco parece que vaya a salir del anonimato¹²⁶. Es patente la calamidad que su contacto artístico le produjo al joven Kafka. Aun así, nuestro artista siguió garabateando, a pesar de la consideración gráfica que tuviese de él mismo y, como avanzábamos, Brod hizo las veces de representante o agente de Kafka.

Con todo, el “fracaso” comercial, a pesar de las intentonas de Brod, llega a un momento culminante en octubre de 1907, cuando Kafka parece cerca de lograr que una de sus ilustraciones copase la portada de *Erotos*, un poemario de Axel Juncker. Entonces, a la par que se rebautizaba el libro, Kafka se enteró de algo más: “*Erotos* aparecerá pronto bajo el título de *Camino del enamorado*, aunque sin mi portada, que ha resultado ser

¹²² Al respecto, Janouch apunta: “Max Brod hizo posible el debut literario de Franz Kafka auspiciando la publicación de *Consideración (Betrachtung)* en la editorial Rowohlt en 1912, si bien en 1909 ya había enviado dos pequeños textos suyos en prosa a la revista *Hyperion*, donde fueron publicados”. Extraído de: Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka*. Ediciones Destino, 1998, p. 323. “Llegó a pensar en ser artista [...] un deseo que, diez años más tarde, le llevaría a considerarse [...] “un gran dibujante”. En: Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 97.

¹²³ Ruano, *La faceta...*, p. 241.

¹²⁴ Stach, Op. cit., p. 25.

¹²⁵ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 95.

¹²⁶ Stach, Op. cit., 25.

irreproducible”¹²⁷. Así pues, el futurible artista plástico, de eminente “pensamiento visual”¹²⁸ y que, hasta entonces, hibridaba su producción literaria no publicada (*Descripción de una lucha*, 1904 y *Preparativos de una boda en el campo*, 1906) con su faceta gráfica, privilegiará la escritura de modo casi inmediato. Sólo así podemos explicar que centrase esfuerzos en escribir y publicar por vez primera, en marzo de 1908, *Contemplación*, en la revista *Hyperion*, editada por Franz Blei¹²⁹.

Cabe puntualizar que el hecho de que Kafka no quisiese llamar la atención¹³⁰ no significa que no persiguiese cierta acogida, recordamos que no le hubiera agradado ser un desconocido en Praga¹³¹. Por este motivo, Max Brod presentó a Kafka ante el grupo Osma, reunido en tertulia en el Café Union¹³², como “el nombre de un artista verdaderamente grande”¹³³, a la par que “mostró unos dibujos con maneras expresionistas que traían a la mente a los de Alfred Kubin y Paul Klee de las primeras épocas”¹³⁴.

Y es que, si Kafka hubiese persistido en su ambición como artista gráfico, por lo conocido hasta la fecha, hubiese sido un ilustrador lineal. Su técnica contemplaba la pluma Soennecken¹³⁵ como instrumento principal, habitualmente sobre un soporte tipo papel. En cuanto al sombreado, afirma Ruano que “lo hace o bien mediante trazos [con] un leve degradado, o a la manera de un primitivo italiano, mediante el “relleno” de la figura”¹³⁶. Sobre el espacio compositivo, dijo Kafka, conversando con Feigl, que era el “elemento esencial de la pintura”¹³⁷. Su tratamiento del mismo pasa por configurarlo mediante las figuras que lo integran, por lo que diríamos que está implícito, integrando los objetos en “sucesivos planos de profundidad paralelos al plano del cuadro”¹³⁸.

Kafka, aparte, contaba con su propia red de contactos del mundo de la cultura de Praga, relacionado habitualmente con los círculos intelectuales de los cafés; también con artistas independientes y colectivos como Alfred Kubin, Ernst Ascher, Willy Nowak¹³⁹, Friedrich Feigl, por lo que el grupo Osma especialmente. Por ende, si hubiese hecho de su pasión

¹²⁷ Kafka, Franz; Brod, Max. *Eine Freundschaft II: Briefwechsel*. Malcolm Pasley, 1989, p. 460.

¹²⁸ Ruano, *Los dibujos...*, p. 172.

¹²⁹ Wagenbach, *Imágenes de...*, p. 9.

¹³⁰ Koch, Op. cit., p. 265.

¹³¹ Véase: nota nº100.

¹³² Mosquera, Op. cit., p. 157.

¹³³ Testimonio de Friedrich Feigl, en: Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 97.

¹³⁴ Ruano, *La faceta...*, p. 242.

¹³⁵ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 106.

¹³⁶ Ruano, *La faceta...*, p. 244.

¹³⁷ Koch, Op. cit., p. 170.

¹³⁸ Ruano, *La faceta...*, p. 245.

¹³⁹ Asegura Ruano que Ascher le “solicitó que posara para un San Sebastián”, y que, por ejemplo, a Nowak “le compró dos obras”. Información ampliada en: Ruano, *La faceta...*, p. 240.

vitalicia¹⁴⁰ su profesión, atendiendo a que “hasta su muerte, Kafka siguió dibujando con regularidad”¹⁴¹, seguramente se hubiese abierto camino como ilustrador.

3.4. K de Franz

Como el volumen de la selección considerada por Franz digna de publicarse resultó ser inverosímilmente reducido, la editorial resolvió imprimir *Betrachtung* [Contemplación] (así se llamó el libro) con tipos desacostumbradamente grandes. Las 99 páginas de la primera edición de 800 ejemplares numerados, muy rara hoy, parecen, por sus letras gigantescas, antiguas tablas votivas. Y así, por una de esas raras casualidades que, en el sentido de Schopenhauer, no tiene nada de casual, esta prosa de carácter íntimo se publicó con caracteres realmente insuperables¹⁴².

La caligrafía, también la letra, en Kafka, es muy reveladora, y a menudo es planteada en términos dibujísticos o de diseño. Reveló Janouch que la “S” de Samsa (*La transformación*) mantenía la estructura de la “K” de Kafka¹⁴³. Del mismo modo, como apunta el escritor en su diario, “el nombre de Georg Bendemann, protagonista de *La condena*, fue escogido porque “Georg” tiene tantas letras como “Franz”, mientras que “Bendemann” sería una mera intensificación de “Bende”, con tantas letras como “Kafka” y con las vocales colocadas en la misma posición”¹⁴⁴.

La evidencia de que Kafka confería un valor distintivo a su nombre y apellido, así como a la “K”, queda significado en sus principales publicaciones. Bokhove y van Dorst hablan de “fascinación por esa letra”, ya que el protagonista de *El proceso*, también de *El castillo*, o “el acróbata en un fragmento de 1917”, incluso “la pareja de *El matrimonio*, reciben esa inicial como “nombre”¹⁴⁵. Podemos afirmar que, para un autor que recluye su obra sobremanera al “ámbito de lo personal e íntimo”¹⁴⁶, ese artificio, hasta cierto grado lúdico, es por encima de todo un rasgo definitorio¹⁴⁷. Sin embargo, lo que es representativo de Kafka “repugna” a Franz, tal y como subraya Zischler: “describe en sus diarios (27 de mayo de 1914) [la “K” manuscrita] como su propia caricatura: *Las K me parecen feas, casi me repugnan y, sin embargo, las escribo, deben de ser muy características de mí*”¹⁴⁸.

¹⁴⁰ Ruano, *Los dibujos...*, p. 218.

¹⁴¹ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 97.

¹⁴² Brod, *Kafka.*, pp. 122-123.

¹⁴³ Janouch, Op. cit., p. 75.

¹⁴⁴ Perteneciente a una entrada del 11 de febrero de 1913. Extraído de: Janouch, Op. cit., p. 325.

¹⁴⁵ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 103.

¹⁴⁶ Ruano, *Los dibujos...*, p. 232.

¹⁴⁷ Véase: “Transcripción parte 1” del [*Anexo I: Entrevista a Manuel Ruano Roldán*] para un apartado sobre la “K” de Kafka.

¹⁴⁸ Zischler, Op. cit., p. 108.

De tal manera que Kafka contrajo su firma a “FK”, “como si eso pudiera descargarme del peso”¹⁴⁹. Debemos de aclarar que Franz “acarrea” una losa llamada “Kafka”. Este apellido, traído del alemán “*Dohle*” (“grajo”) y chequizado como “*kavka*”¹⁵⁰, se tradujo en una figura paterna “sancionadora” y “acusadora” que sobrevoló toda su vida, y que hizo que Franz confundiese el mundo de los funcionarios con el de los padres¹⁵¹.

Quizás el pandemonio en el que creció nuestro autor lo encaminó hacia un dibujo respecto del que presentaba graves hostilidades¹⁵² (“*Feindlichkeit*”), pero que al mismo tiempo es un testimonio sincero de su persona: “the intimate corners of the artist’s soul”, en palabras de Gandelman¹⁵³. Esto pudiera explicar el que, cuando Kafka hace balance de su producción e intereses cardinales, al final de su vida, el 23 de enero de 1922, condene la parte por el todo de su obra, a excepción de sus dibujos¹⁵⁴.

Tal y como sabemos, “the subject-matter of Kafka’s drawings is closely related to the subject-matter of his prose”¹⁵⁵. Es decir, que sus concepciones gráfica y narrativa mantienen procesos creativos poco diferenciados, si se entienden como vía unívoca de expresión de Kafka¹⁵⁶, lo que Deleuze y Guattari nombraron “máquina de expresión”¹⁵⁷. Es de especial interés el momento en el que el praguense empieza a escribir su diario de 1909, ya que bien podría haberse propuesto un horizonte literario, así sirviéndole el diario para habituarse a redactar¹⁵⁸. Recordemos el chasco con la portada de *Erotas*, que señalamos como catalizador de un renovado aliento por su creación literaria. Posiblemente por estas fechas, Kafka se ahincaba a desarrollar una de las dos disciplinas y acababa por hacer la otra, y viceversa. El dibujo [18. *Volatineros japoneses*] atesta que Kafka se expresaba análogamente en ambos lenguajes, confeccionando un cierto *horror vacui*, al menos en esta ocasión. Asimismo, a pesar de que Kafka no fuese ningún pendolista, sí vislumbramos cierto “diseño” en esas

¹⁴⁹ Bokhove y van Dorst, Op. cit., p. 104.

¹⁵⁰ Janouch, Op. cit., p. 324.

¹⁵¹ Benjamin, Op. cit., pp. 28-29.

¹⁵² Ruano, *Los dibujos...*, p. 232.

¹⁵³ Gandelman, Op. cit., p. 238.

¹⁵⁴ Ruano, *La faceta...*, p. 241.

¹⁵⁵ Gandelman, Op. cit., p. 238.

¹⁵⁶ Precisamente, el esfuerzo de Corngold por encuadrar a Kafka como expresionista literario parte de esta premisa. Véase: Corngold, Stanley. “Kafka as Expressionist”. *Franz Kafka: The necessity of Form* (1988): 250-288.

¹⁵⁷ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Ediciones Era, 1998, p. 45. Definieron esta idea como “constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados”. En: *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁸ Kilcher, Andreas. “Kafka’s Drawings.” *YouTube*, subido por Yale Center Beijing, 14 de junio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=G76ijNdZWpc&ab_channel=YaleCenterBeijing. Acceso: 6 de julio de 2022.

mayúsculas, asimilables por medida, presencia y trazo a las cabezas de la audiencia, que parece tener en la prosa un techo bajo aunque ventilado.

En este vínculo indisoluble entre caligrafía y dibujo, es imperativo señalar que, si Kafka hubiese legado ilustraciones de paisaje, como dice Ruano¹⁵⁹, u otro tipo de bocetos en que la línea no constituyese el fundamento de la imagen, esta correlación hubiese sido casi imposible de realizar. Es por lo notoria que resulta a la vista la conexión entre la “K” y las “seis figuras negras”, véanse los dibujos [2], [3], [4], [5], [6], [7], o con, por ejemplo, [37. *Paseando sin pantalones por el tejado*], por lo que autores como Gandelman, ya en 1974, y a pesar de la escasa base dibujística con que se contaba, ya se aventuraron a conjeturarla¹⁶⁰.

Finalmente, no hay que desmerecer aquel supuesto que propone que la abstracción que encontramos en la mayoría de los dibujos, excepto en los pocos paisajes y retratos, tampoco en las copias de obras, se sostiene sobre la asunción de la ley mosaica¹⁶¹. Del propio Janouch extraemos, en principio en palabras de Kafka, que “los judíos no somos pintores. No sabemos representar estáticamente las cosas. Siempre las vemos en su desarrollo, en movimiento, en forma de transformación. Los judíos somos narradores¹⁶².”

Y es que Kafka, en su regreso del periplo por Zúrich, Lucerna, Lugano... París, en 1911, “conoce a Jizchak Löwy, director de un grupo teatral en lengua *jiddisch* de Lemberg”¹⁶³, quien le subvierte la visión atávica, propia de su reducto familiar, que tenía del judaísmo. Asimismo, en la que hemos denominado la etapa clave para su devenir profesional, Löwy lo encauza hacia terrenos más bien literarios¹⁶⁴, hasta cristalizar en la cultura praguense esa alma de necesidades, problemas y consecuencias judías que irradiaba Kafka, en palabras de Felix Weltsch¹⁶⁵.

¹⁵⁹ Ruano, *La faceta...*, p. 244.

¹⁶⁰ Gandelman, Op. cit., pp. 269-271.

¹⁶¹ Ibid., p. 272.

¹⁶² Janouch, Op. cit., p. 260.

¹⁶³ Ruano, *La faceta...*, p. 251.

¹⁶⁴ En *El castillo*, señala Löwy haciéndose eco de Arendt, ““el héroe es evidentemente un judío” porque está inmerso en “situaciones y perplejidades específicas de la vida judía””. Para más información: Löwy, Michael. “De Mendel Beiliss, el judío paria, a Joseph K., la víctima universal. Una interpretación de *El proceso* de Kafka.” *Acta Poética* 24-2 (2003): 93-109.

¹⁶⁵ Véase el obituario de Kafka que realiza Weltsch en: Koch, Op. cit., pp. 11-13.

4. EL PODER DE LA FOTOGRAFÍA: RETRATAR AL RETRATADO

A pesar de que Kafka nos legase como testamento un retrato extinto de él mismo (recordemos a Benjamin, tan clarividente, cuando se refiere a él y le impone la máxima de “no te harás ninguna imagen”)¹⁶⁶, la expresión kafkiana está minada de imágenes. Nos remitimos, pues, al contrario de lo que opina Rella¹⁶⁷, a la ingente cantidad de cuadros, emblemas, estampas, dibujos, bocetos, pósteres, anuncios... y fotografías. A propósito, se han llevado a cabo estudios sobre el uso que hace de la fotografía el autor en sentido histórico y político¹⁶⁸, o se ha querido advertir un fogonazo o *flash* fotográfico en muchos de sus textos¹⁶⁹.

4.1. Dentro de la cámara. El retrato de estudio y su traslación literaria

Se torna indispensable para comprender la sensibilidad retratística de Kafka el valor que le confiere, desde niño, a la fotografía. Y no sólo hablamos de la imagen fijada sobre el soporte, también queremos incidir en un aspecto poco conocido del praguense, como era su memoria eidética. Desde pequeño, Franz hizo gala de una capacidad asombrosa para recordar fielmente y con todo lujo de detalles una vivencia, la acabase o no de presenciar. Con los años, sería capaz de recrearlas al milímetro, haciendo de una transición en la película *La esclava blanca* toda una reinterpretación literaria a medida¹⁷⁰.

Sobre las fotografías en físico, en la actualidad conservamos tanto instantáneas de familia, en un estudio, como imágenes capturadas de improviso en su faceta de *flâneur*. No es fruto de la coincidencia, dice Duttlinger, que el retrato de estudio parasite muchas de las obras de Kafka, ya que “since its popularization in the mid-nineteenth century, such images had become a vital tool for the rising bourgeoisie in its quest to define for itself a social identity”¹⁷¹.

Por lo tanto, Franz entró en contacto, ya a temprana edad, con la fotografía, aunque siempre como receptor, como modelo, como sujeto pasivo. En el estudio, la individualidad del sujeto se ve afectada por la artificiosidad de la puesta en escena, la adecuación a un sentido del

¹⁶⁶ Benjamin, Op. cit., p. 50.

¹⁶⁷ “La sua opera è paradossalmente priva di immagini”. En: Rella, Franco. *Pensare per figure*. Fazi Editore, 2003, p. 8.

¹⁶⁸ Duttlinger, Carolin. “Snapshots of History: Franz Kafka’s “Blumfeld ein älterer Junggselle“ and the First World War.” *Modern Austrian Literature* 39.1 (2006): 28-43.

¹⁶⁹ Véase: Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford University Press, 2007, pp. 19, 24, 31, 67-8, 151-2, 154-5, 205, 243. También: Caygill, Howard. *Kafka in the Light of Accident*. Bloomsbury, 2017, pp. 181-204.

¹⁷⁰ Zischler, Op. cit., p. 67. Dice Zischler: “La memoria eidética de Kafka le ayudaba a fijar en su mente con claridad y al detalle las imágenes que pasaban ante sus ojos durante unos escasos segundos”, en: *Ibid.*, p. 51.

¹⁷¹ Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford University Press, 2007, p. 7.

decoro y de la tradición, y que tiene su origen en el género del retrato en pintura¹⁷². Así, reconocemos que el pequeño Kafka estuvo profundamente alienado. En el ámbito doméstico, no se identifica con la imagen que proyecta sobre él su familia. A nivel social, dado que el “día de fotografía” deviene una imposición, se encuentra paulatinamente más alejado de no sentir coerción alguna¹⁷³.

Kafka, en una carta a Felice fechada del 28 de noviembre de 1912, precisamente habla sobre uno de sus retratos de niño, y le confiesa: “I already appear as the ape of my parents”¹⁷⁴. El praguense quiere significar tanto el deformado gesto que aprecia de sí como el seguimiento ciego que, como una mascota, hacía de sus progenitores. Seguramente, poco o nada convenció a Kafka la parafernalia que vestía toda la ceremonia fotográfica, muy alejada de la realidad (que para él siempre gozó de tanta valía), y que, siendo tan calculadas y exactas, parafraseando a Blanchot, nunca pueden ser reales¹⁷⁵.

Es clave la relación que, a través de la lente, establece Kafka con sus padres. En una misiva de Kafka, en que enviaba algunos de sus retratos a Felice, le insta a devolvérselos más pronto que tarde, recordándole que estaban “owned by my parents, who own everything, and want to be part of everything”¹⁷⁶. Teniendo en cuenta estas coordenadas llegan Deleuze y Guattari a plantear, apoyados en las fotografías de *El proceso*, “desde la recámara de la señorita Bürstner hasta el estudio de Titorelli”¹⁷⁷, su lectura conforme a la visualidad inherente a la literatura de Kafka. En *Kafka. Por una literatura menor* ponen de relieve la interconexión entre el retrato, con la cabeza erguida o gacha, y la inequívoca expresión del deseo bloqueado, propio de un trauma de la infancia. Del mismo modo, señalan Deleuze y Guattari que el anverso del retrato puede estar mostrando al sometido, pero que en el reverso se esconde quien somete, verbigracia, los padres.

Respecto al Kafka “tras la cámara”, cabe decir que no fue un gran fotógrafo¹⁷⁸. Sin embargo, le interesa aquello que el fotógrafo ha pasado por alto, porque es allá donde reside la

¹⁷² Ibid., p. 95.

¹⁷³ Ya desde los escritos de Adorno y Benjamin se señala que es evidente la alienación en el trabajo de Franz Kafka, y es Duttlinger quien la relaciona a su genealogía fotográfica. Consúltese: Duttlinger, *Kafka and Photography*. Oxford University Press, 2007, p. 25.

¹⁷⁴ Ibid., p. 101.

¹⁷⁵ Blanchot, Op. cit., p. 82.

¹⁷⁶ Richter, Gerhard. “Unsettling Photography. Kafka, Derrida, Moses.” *The New Centennial Review* 7.2 (2007): 166.

¹⁷⁷ Deleuze y Guattari, Op. cit., p. 12.

¹⁷⁸ En el viaje que realiza Kafka junto a Felice a Karlsbad, en 1915, Kafka deja por escrito: “There is no living trace on the film; we took the photographs with the protective cover instead of the film”. Extraído de: Duttlinger, *Kafka and...*, p. 254.

posibilidad de interpretación¹⁷⁹. En su fracaso como ejecutor, Kafka se percata de la problemática del lenguaje fotográfico: “Its superficiality and ambiguity, and its complicity with mechanisms of power, oppression, and conformity”¹⁸⁰. Así es como arriba a planteamientos en que tiene en cuenta los efectos que desencadena la incursión de la fotografía en un texto. Dicha adición pasa por hacer un uso, ora físico, es decir, introduciendo la imagen en sí, ora tácito, lo que implica la contemplación-descripción de una escena congelada en tiempo y espacio.

Huelga decir que la falta de ajuste a la realidad que Kafka reconoce en el medio revierte en una aplicación de la imagen que, en ningún caso, supone una vía de conocimiento, tampoco de autorreconocimiento¹⁸¹. Pero sí le sirve para ilustrar cómo se facilitan ciertos constructos sociales y se entorpecen otros, o cómo se moldea la identidad de cada cual en función de su condición social. El propio Benjamin expuso el carácter dual de la fotografía: como sala del trono o sala de tortura¹⁸². A este respecto, nos permitimos añadir un fragmento de *El proceso* en el que K. inspecciona el cuadro del juez instructor mientras coquetea con Leni, en el que convenientemente aparece un trono:

Representaba a un hombre con toga de juez; estaba sentado en un trono alto, cuyos dorados destacaban en diversos puntos del cuadro. Lo insólito era que el juez no aparecía sentado, sereno y digno, sino que apoyaba firmemente el brazo izquierdo en el respaldo y el brazo del sillón, tenía su brazo derecho totalmente libre y sólo con la mano agarraba el otro brazo del sillón...¹⁸³

Y es que Kafka no pretende ponderar la dimensión efectiva de la fotografía como dispositivo en su práctica literaria, sino que se centra en motivos concretos, como el de la inclinación de la cabeza, o en señalar un objeto o una postura/gesto¹⁸⁴. Es decir, Kafka le da un uso medido, más subjetivado que considerado en relación al mundo externo. De hecho, en su “*Schriftstellersein*”, como aprecia Caygill, Kafka desarrolla un modo de escritura que implica el uso de ciertos “vehículos tecnológicos” como la cámara, y para ello presta atención a los atributos propios de cada medio, i.g. imagen, sonido, tacto¹⁸⁵... sólo para reintroducirlos en el texto una vez los ha asimilado.

¹⁷⁹ Duttlinger dice: “The scope for the viewer’s own analytical and imaginative engagement”. En: *Ibid.*, p. 257.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 255.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 247.

¹⁸² *Ibid.*, p. 28.

¹⁸³ Kafka, Franz. *El proceso*. Alianza Editorial, 2015, p. 120.

¹⁸⁴ Duttlinger habla de “mini-narratives which mobilize specific images and details as a springboard for his literary imagination”. Véase: Duttlinger, *Kafka and...*, p. 250.

¹⁸⁵ Caygill, Howard. *In the Light of Accident*. Bloomsbury, 2017, p. 101.

Se establecen así tres elementos clave con respecto a la fotografía y su traslación a la novela: “a) an attention to contingent detail [...] b) the archiving of photography or the linking of an individual photograph to other photographs in an intersection of different photographic sequences, and c) the physicality of the photograph and its sensuous, corporeal enjoyment”¹⁸⁶. Un ejemplo paradigmático es el leitmotiv fotográfico que recorre *El desaparecido*, y que se sintetiza en el momento en que Karl Rossmann examina el preciado retrato familiar:

Luego tomó la fotografía de sus padres, en la que el padre, que era de baja estatura, aparecía muy tieso, mientras que la madre, sentada en un sillón delante de él, estaba levemente encogida. [...] El padre y la madre lo miraban fijamente, en tanto que él, siguiendo la orden del fotógrafo, tenía la mirada clavada en la máquina. [...] Por más que Karl modificara la visión cambiando la posición de la vela, el padre parecía negarse a cobrar vida [...] No era un buen retrato. En cambio, la madre había salido mucho mejor. En su boca aparecía dibujada una mueca, como si denotara haber sufrido algún mal y se esforzara por sonreír. A Karl le parecía que aquello no dejaría de llamar poderosamente la atención de cualquiera que mirara el retrato y que, pasado el primer momento, la nitidez de aquella impresión resultaría casi absurda, de tan fuerte.¹⁸⁷

La fuerza expresiva del retrato queda igualmente patente en el capítulo final de *El desaparecido*, “El Gran Teatro de Oklahoma”, justamente a raíz de que el palco presidencial esté desierto, y la figura de poder, autoridad, sea una fantasmagoría. Kafka de nuevo diseña este capítulo en base a unas fotografías que conoce, imágenes de archivo tomadas por Arthur Holitscher, y publicadas en 1912 en *Amerika: Heute und morgen: Reiseerlebnisse*¹⁸⁸. El desconocimiento ambiental que Kafka pudiera tener de Estados Unidos es suplido por una recreación fundamentada en imágenes, lo que explica que el “código de gestos” de Kafka, implantado en este “teatro natural”¹⁸⁹, culmine en lo que se ha denominado “teatro histórico”.

Como avanzábamos, no sólo puede partirse físicamente de la imagen, también puede delinearse de forma integrada en el relato sin perder la capacidad de indeterminación que la caracteriza. Precisamente porque la frontera con la evidencia aparece ante nosotros como más nítida, nos invita a reflexionar, remitiéndonos, en última instancia, a una conclusión

¹⁸⁶ Caygill, Howard. "Kafka and The Missing Photograph." *Photographies* 4.1 (2011): 92.

¹⁸⁷ Kafka, Franz. *América*. EDAF, 1981, pp. 148-149.

¹⁸⁸ Véase: Duttlinger, Carolin. "Visions of the New World: Photography in Kafka's *Der Verschollene*." *German Life and Letters* 59.3 (2006): 425, 430. También: Caygill, *Kafka and...*, p. 100.

¹⁸⁹ Benjamin, Op. cit., p. 38.

“opaca”¹⁹⁰. Eso es lo que siente K. en la escena en que espía por vez primera cómo es Klamm, a través de la rendija, en *El castillo*:

Al mig de la cambra, en un escriptori, el senyor Klamm seia en una còmoda cadira rodona, il·luminat violentament per una bombeta suspesa al seu davant. Era un home d'estatura mitjana, gras i feixuc. [...] Si el senyor Klamm hagués estat assegut ben de cara davant la taula, K. només li hauria pogut veure el perfil; però, com que estava girat directament cap a ell, l'observava en ple rostre.¹⁹¹

Por último, resulta trascendente incidir en un informe que Kafka escribe en 1914 para la aseguradora en que trabaja, llamado “Accident Prevention in Quarries”¹⁹².

A large part of the article comprises written commentaries on published photographs, with the commentaries framed as oral presentations of the alarming features of certain quarries to an audience of accident prevention officials. In his comments on these wintry scenes of industrial danger, Kafka weaves together image, text and the accident.¹⁹³

Esta suerte de ejercicio en que homogeneiza el accidente, su imagen y redacción, tiene lugar en la misma cronología en que está escribiendo *El proceso*, y de hecho, Duttlinger establece una íntima conexión entre esta memoria para la aseguradora y el capítulo último de la novela. En el capítulo “fin” o “de la vergüenza”, ya que es el sentimiento más poderoso del gesto kafkiano¹⁹⁴, se teje un entramado de ilusiones basado en sensaciones especulares. A través de escenas que el lector recuerda haber presenciado, con ligeros matices diferenciadores, o relacionables por antagónicas, el lector visualiza esos “flashes” o imágenes fugaces que no hacen sino que impregnar la lectura de un vaivén (“*Staffelung*”), dice Ladendorf, que nos somete a repentinos cambios en el plano de la realidad¹⁹⁵. Por supuesto, termina con el tétrico naufragio de la defraudada esperanza de K., de quien sólo sobrevive su vergüenza:

Su mirada cayó en el último piso de la casa que lindaba con la cantera. Al igual que brota una luz, los batientes de una ventana se abrieron, un hombre delgado y débil a aquella distancia y altura se inclinó con una sacudida hacia delante y estiró el brazo más aún. ¿Quién era? ¿Un amigo? ¿Un hombre bueno? ¿Alguien que se compadecía? ¿Alguien que quería ayudar? ¿Era uno solo? ¿Eran todos? ¿Cabía esperar ayuda aún? ¿Había objeciones que se habían olvidado? [...] ¿Dónde estaba aquel juez al que no había visto nunca? ¿Dónde el alto tribunal al que nunca había llegado? Levantó las manos, separando los dedos. Sin embargo, las manos de

¹⁹⁰ Duttlinger, *Kafka and...*, p. 258.

¹⁹¹ Kafka, Franz. *El castell*. Ediciones Folio y Edicions Proa, 2000, p. 38.

¹⁹² Consulte: Caygill, *Kafka in Light...*, pp. 101-121.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹⁴ Benjamin, *Op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁵ Ladendorf, *Op. cit.*, pp. 315-320.

uno de los señores estaban ya en su garganta, mientras el otro le clavaba el cuchillo en el corazón, haciéndolo girar allí dos veces.¹⁹⁶

4.2. Fuera de la cámara. Intercambio fotográfico y pornografía

Durante su vida, Kafka apreció cuantitativamente la fotografía, por su condición háptica y como medio para relacionarse con los demás. El intercambio de imágenes y el coleccionismo tuvo una importante dimensión en su día a día. Dijo Zischler que, “cuando Kafka tiene ante él una fotografía, entonces es capaz de explorarla, escudriñar todos sus detalles y entrar en una relación casi osmótica con la persona retratada”¹⁹⁷. Kafka se nutría de una ingente cantidad de imágenes que intercambiaba, pero las de aquellas personas con quienes mantenía una relación le eran especialmente cautivadoras, exacerbando su deseo por conseguir más¹⁹⁸.

Si prestamos atención a su carteo amoroso, en el que mantuvo con Milena Jesenská acusará un total egocentrismo. En cada carta se retrata a sí mismo, y su “autorretrato es la compasión que siente hacia sí mismo: Kafka comenta su enfermedad y sus probables causas y diversas consecuencias [...] sobre sus múltiples torturas y sufrimientos”¹⁹⁹. Por supuesto se sitúa aquí en un estadio muy avanzado de enfermedad, y acaba por sustituir la necesidad del retrato ajeno por el suyo propio, como aquel chico “que dedicó su vida a meditar cuál era su propio aspecto, sin jamás haberse enterado de que existen los espejos”²⁰⁰, y para el que quizás cabía aún la posibilidad de reconocerse en un retrato, tan desfigurado se encontraba en las fotografías de infancia y juventud.

Atrás en el tiempo, Kafka manifestó una recurrente tendencia, en todas las relaciones que entablaba con aire sentimental, como fue el pedir fotografías. Es el caso de Grete Bloch, amiga de Felice Bauer, con quien se carteo secretamente durante un tiempo, y de quien, asevera Duttlinger, “the first image immediately awakens Kafka’s collector instinct, and his request for a particular image implies that Grete Bloch has already promised him further pictures”²⁰¹.

De la propia Felice también quedó en la retentiva de Kafka almacenada una primera imagen (no perdamos de vista su memoria eidética), un primer recuerdo del hotel Zum Blauen Stern, que hacía que cada vez que Kafka caminaba cerca del sitio se viese sumergido en

¹⁹⁶ Kafka, Franz. *El proceso*. Alianza Editorial, 2015, p. 258. A partir de una mención en: Caygill, *Kafka and...*, p. 90.

¹⁹⁷ Zischler, Op. cit., p. 103.

¹⁹⁸ Duttlinger, *Kafka and...*, p. 8.

¹⁹⁹ Reich Ranicki, Op. cit., p. 214.

²⁰⁰ Benjamin, Op. cit., p. 66.

²⁰¹ Duttlinger, *Kafka and...*, p. 166.

aquellas primeras y rutilantes impresiones, y que “insertó en una gran red de relaciones simbólicas que extendió entre él y su futura novia”²⁰². A esta instantánea primigenia le dedicó una entrada en su diario, de septiembre de 1912, en que, como había hecho con anterioridad con Alice Rehberger, la describía en toda su fisonomía, ecos y cualidades, pero que, retrospectivamente, suponían un primer examen del futuro que tenían como pareja, y que Zischler no dudó en calificar como “condena”²⁰³.

El que Kafka acumuló un gran número de fotografías desde la etapa con Felice hasta el final de sus días es de suponer, pero ciertamente, con Felice parece que se percibe como un objetivo particular de su relación²⁰⁴. Más allá de la estimación que pudiera tener el autor por el medio, Duttlinger hace hincapié en que para Kafka el retrato es un arma de seducción ya implementada desde su estancia en Weimar (1912) con Margarethe Kirchner, y que la fotografía será el instrumento que participa de un evidente “intercambio fetichista”²⁰⁵. Lo que es más, “as Kafka’s narrative implies, the collective of photographs is only a step away from the acquisition of more gruesome trophies”²⁰⁶, es decir, que la manipulación de estas fotografías tiende hacia su uso pornográfico, o hacia una búsqueda en la pornografía de los vacíos de lujuria que pudiesen no quedar cubiertos en sus intercambios habituales.

A este respecto es fundamental la figura de Anton Max Pachinger. Pachinger era un hombre que se dedicaba a contar abiertamente sus encuentros sexuales, a los que añadía el apoyo fotográfico de los mismos. Muchos otros hombres acudían para demandarle imágenes o simplemente querían escuchar sus historias, y el 26 de noviembre de 1911, Kafka fue uno de ellos²⁰⁷. Al respecto, Duttlinger señala el enfrentamiento que se produce en el praguense en términos de fascinación y disgusto, al tiempo que realiza un minucioso análisis de cada pieza, y las acompaña de descripciones con afectación artística²⁰⁸. Hay que tener en mente que las funestas instantáneas se diseminaban únicamente entre hombres, y que en ellas se objetualizaba a las mujeres, mostrándolas dóciles, como bienes de consumo.

Tal vez por ese motivo Kafka se inmiscuye excesivamente en la fotografía que le envía Felice por el décimo aniversario de su empresa, en que aparece afectuosamente acompañada por otros hombres, y que provoca un ataque de celos en el praguense. Otro rasgo remarcable es

²⁰² Stach, Op. cit., p. 23.

²⁰³ Zischler, Op. cit., p. 105.

²⁰⁴ Duttlinger, *Kafka and...*, p. 161. El intercambio de fotografías como hábito del autor puede rastrearse también en *El desaparecido*, en el pasaje en que Karl Rossmann propone recompensar con todos sus enseres a quien le traiga su fotografía perdida. Véase: Caygill, *Kafka in...*, p. 128.

²⁰⁵ Consúltese: Duttlinger, *Kafka and...*, pp. 125-172.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁰⁸ *Loc. cit.*

el de la otredad. Como indica Boa, “desire in Kafka’s texts often spring from the difference and fade once the other is familiarized”²⁰⁹, lo cual, en este caso, queda representado por la sensualidad que Kafka encuentra en que Felice diga estar puesta para la instantánea como una mujer negra (“*negerhaft*”)²¹⁰.

Encontramos un ejemplo modélico en *La transformación*. La imagen precisa es la de una joven en una revista que tiene Gregor Samsa en su habitación, y que contrasta con la fotografía del soldado que cuelga expuesta en la pieza, expresión de la idolatría y, en última instancia, de la evidencia inaccesible respecto de cierta parcela de la realidad, como apostilla Blanchot²¹¹. Mientras la imagen del soldado funciona como gesto de virilidad, con el brazo tenso, la figura femenina “points in the direction of a fashion image designed [...] for the display of commodity items. Its materialism is undercut by an erotic undertone which points in the direction of pornography. Thus there are two forms of fetishism at play here, as the picture’s commodity fetishism fuels Gregor’s private, erotic fixation”²¹². De hecho, Kafka le añade la dimensión pública, ya que Gregor fabrica un marco para su fotografía, del que su familia, ahora que es una criatura informe, parece estar orgullosa.

Como sigue Duttlinger, “the frame is thus a complex symbol within the text, as it both establishes and problematizes the distinctions between image and context, high and mass culture, work and leisure”²¹³. Esto es, la fotografía pone de manifiesto que el erotismo parece desvanecerse al ojo familiar²¹⁴, realizado por haberle manufacturado un marco, aunque el marco que le añade le confiera cierta aura que puede comprenderse como el encumbramiento de una fijación. También que, en relación al fetiche, la moda parece ser un vehículo más para alcanzar cierto grado de regocijo erótico.

En el juego establecido en *El proceso* entre lo público y lo privado, es esencial entender que subyacen dinámicas de dominación, “expressed in terms of guilt/debt and shame”²¹⁵. Sigue Caygill, refiriéndose al alter ego de Kafka: “It is difficult for him to see or interpret without reference to his own desire, for his view of the world is essentially pornographic”²¹⁶, como lo son el mecanismo y los procedimientos legislativos, en la novela. En las primeras páginas de *El proceso*, Josef K. interpreta lo que la mujer anciana desde la ventana de enfrente puede

²⁰⁹ Véase: Boa, Elizabeth. *Kafka: Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*. Clarendon Press, 1996, p. 63. A partir de: Duttlinger, *Kafka and...*, p. 141.

²¹⁰ Ibid., p. 139-141.

²¹¹ Blanchot, Op. cit., p. 79.

²¹² Duttlinger, *Kafka and...*, pp. 110-111.

²¹³ Ibid., p. 113.

²¹⁴ “Eroticized blurring of the private-public”. En: Duttlinger, *Kafka and...*, p. 185.

²¹⁵ Caygill, *Kafka in...*, p. 137.

²¹⁶ Ibid., p. 138.

estar pensando al observarlo. Además, la atmósfera de curiosidad hedonista invade a K. cuando recorre la estancia de la señorita Bürstner y ve su ropa sobre el mobiliario, o las tres fotografías que ella tiene en el salón. Lo que resulta encriptado en la propia ontología de la novela, está, a su vez, desambiguando el tan arraigado parecer de Kafka en lo que a uso fotográfico se refiere.

Aquello que podemos rastrear en la correspondencia con Felice Bauer se nos presenta, como ya anunció Canetti²¹⁷, en *El proceso*, bajo la forma del personaje de Elsa, la prostituta de quien Kafka guarda una estampa en el bolsillo: “both Elsa and Fräulein Bürstner mirror Felice’s pose of standing with her hand on her hip. In the case of Elsa, this posture is dynamized.”²¹⁸. Directamente nos remitimos a la fotografía que sacó de sus casillas a Kafka, pero eso no es todo, ya que, a su vez, el escritor directamente evoca las fotografías de Pachinger. Recordando la excitación que al autor le produce la diferencia, aunque no en este caso como exótica, sino como ajena, relata en *El proceso* el acceso fetichista que siente K. por Leni, la ayudante del juez, y que tiene como marco la fotografía que Leni sabe que Kafka custodia:

“Yo tengo un pequeño defecto físico, mire.” Separó el dedo medio y el anular de su mano derecha, entre los que la piel que los unía llegaba casi hasta la articulación superior de sus cortos dedos. [...] “Qué capricho de la naturaleza”, dijo K., añadiendo después de haber examinado toda la mano: “¡Qué hermosa zarpa!”. [...] Leni miraba cómo K., asombrado, le separaba y volvía a juntar una y otra vez los dedos, hasta que finalmente se los besó fugazmente y los soltó. [...] “¡Me ha besado!” [...] trepó con sus rodillas sobre las de él [...] y lo mordió y besó en el cuello, mordiéndole incluso el cabello. “La ha cambiado por mí”, exclamaba de cuando en cuando, “ya ve, ahora la ha cambiado por mí a pesar de todo”.

Lo que resulta de la escena es la sentencia de Leni referida a que ha conseguido el estatus sexual de la fotografía. La importancia del fragmento primeramente yace en el que Leni identifique el “cambio de cromos” que supone su encuentro. En segundo lugar, y más significativo, Kafka estaría satisfaciendo su libido mediante la subversión del principio que establecía la fotografía de Elsa desnuda de frente a su cliente: Kafka puede fotografiar la escena, pero hasta ahora se había limitado a ser un mero espectador²¹⁹. Las reminiscencias del deslumbramiento que le provoca Pachinger son obvias, poniendo Adorno de relieve que estos hechos funcionan a nivel prelingüístico, y que no sólo son “mais importantes de que

²¹⁷ Véase: Canetti, Elias. *El otro proceso de Kafka*. Nórdica Libros, 2019.

²¹⁸ Duttlinger, *Kafka and...*, p. 186.

²¹⁹ Caygill, *Kafka in...*, p. 140.

as digressões sobre as leis”, sino que “devoran” todos los significados ornamentales que contenga el texto²²⁰.

Así, en este 1914 en que está escribiendo *El proceso*, Kafka queda enterado de que Pachinger está de nuevo en la ciudad. Esta vez, empero, su actitud será muy distinta. Cabe remontarse a otoño de 1913, momento en que se aviva la correspondencia furtiva entre él y Grete Bloch, en un periodo de crisis para con Felice Bauer²²¹. A pesar de que el carteo con Grete no tenga excesivas similitudes con las fotografías que le muestra Pachinger, a Kafka le afecta lo suficiente como para dejar de aparecer ojiplático y tornarse temperamental, mostrándose mucho más reservado en sus apuntes sobre la visita del coleccionista, y actuando con la distancia de un visitante que quiere pasar desapercibido²²².

K. siente esa misma necesidad (contemporánea para Kafka) de disimulo, sobre todo si nos referimos a la primera parte de *El proceso*. A propósito, Duttlinger señala el mecanismo de lo privado y lo público, que se acciona una vez más cuando Kafka examina los libros de leyes que hay en la corte. En ellos encuentra dibujos, entendidos como fotografías para el caso, dada su reproductibilidad, y que a K. le resultan altamente seductores (también a Kafka).

Se manifiesta la dimensión de lo público en tanto que es un documento accesible para, incluso, un acusado. También privado porque los libros contienen representaciones de desnudos de personas del tribunal, ceremoniosos y conforme a una indescifrable ortodoxia. Asegura la autora que el carácter erótico de las imágenes, sin embargo, “is undermined by the drawing’s clumsy perspective but also [...] [by] the couple’s lack of bodily contact and their stiff, upright poses on the sofa [...] more reminiscent of a posed studio photograph than of seedy pornography”²²³. ¿Qué sintetiza esta escena, sino un sensualismo que dirige las consecuencias de la novela, que confluye con las apreciaciones histórico-artísticas (¡gráficas!) que recorrieron su vida, y que se enfrenta a los arrebatos de la infancia?

²²⁰ Adorno, Theodor W. “Anotações sobre Kafka.” *Prismas: crítica cultural e sociedade* (1998): 243-244.

²²¹ Duttlinger, *Kafka and...*, p. 166-167.

²²² *Ibid.*, p. 172.

²²³ *Ibid.*, pp. 188-189.

5. CONCLUSIONES Y VÍAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA

Al respecto de la pregunta que cuelga del último apartado, la respuesta no puede ser otra que la capacidad mnemónica de Kafka para revelar esas imágenes que retenía. A pesar del poco recorrido historiográfico que ha tenido el concepto de memoria eidética en Kafka, lo cierto es que le supuso una herramienta de alcance con la que confrontar su desbordante y dinámica expresión escrita. Este aparato, que marcha desde lo empírico y que vira hacia lo epistemológico, ya que en suma viene a expresar el modo en que Kafka conoció el mundo, es la fuente de la que emana su ambigüedad tan premiada.

En este estudio se ha pretendido indagar, escarbar por entre los enseres de Kafka, aquello que era suyo y que nunca pensó que fuera a descubrirse. Y no hablamos de su testamento literario, sino de aquello de lo que uno no alcanza a pensar que pueda merecer interés. Cuando afirmamos esto puede caerse en el error de entender que nos referimos a sus notas del colegio, o a sus coqueteos con Grete Bloch, pero nada de eso. Los dibujos mismos no han tomado preponderancia, y en su justa medida, hasta no hace más de veinte años.

Es, tal vez, un buen momento para recordar aquello que dijo Susan Sontag de que con Kafka se había cometido una violación masiva²²⁴. Sontag se refería a la sobreinterpretación de la obra del praguense por parte de la erudición (y la charlatanería) del siglo XX. Por eso Reich-Ranicki se hace eco de las palabras de Heinz Politzer, quien asegura que se terminó por “decir más sobre el intérprete que de su creador”, en referencia a pensadores y a nuestro autor²²⁵.

A este respecto, nos hemos permitido glosar una perspectiva de Kafka que se origina en sus obras, ya filtradas y desprovistas de las manipulaciones editoriales de Max Brod, y que se funda sobre lo que de él dijo Milena Jesenská, Friedrich Feigl o el propio Brod. Sólo así, dice Reiner Stach en su prólogo, estaremos aportando conocimiento en relación a Franz Kafka²²⁶.

Sobre las futuras vías de investigación en relación a lo que en este trabajo se trata, creemos que sería de gran interés el corregir esa falla de contenido que implicó la exclusión del cine de nuestros análisis. Para lo cual, nos permitimos hacer una breve propuesta de consulta, ya que, en un principio, se contempló la posibilidad de incluir el vínculo que Kafka pudiera tener con el séptimo arte, y se definió un marco teórico que puede resultar de interés.

²²⁴ Sontag, Susan. *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Reclams Universalbibliothek, 2012, p. 29. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/La_condena#cite_note-19.

²²⁵ Reich-Ranicki, Op. cit., p. 208.

²²⁶ Prólogo a: Stach, Reiner. *¿Éste es Kafka? 99 hallazgos*. El Acantilado, 2021.

En primer lugar, y parte indiscutible de la muestra, *Kafka va al cine* (1996) de Hanns Zischler²²⁷. La labor reconstructiva de Zischler, asimilable al desempeño casi arqueológico que desarrolló Ruano durante las décadas en que nada se supo de los dibujos de Kafka, ha sido efectivamente implementada en este estudio. Esto se debe a que Zischler es consciente de las limitaciones del medio que trata, recordemos que Kafka dejó de “consumir” películas hacia el final de su vida, y que, de hecho, nunca fue asiduo a tertulias cinematográficas, ni fue llamado a participar en congresos y publicaciones, como sí lo fue Brod, por ejemplo.

Por esa razón cardinal, en *Kafka va al cine* se narran viajes con amigos, se desvelan intimidades de sus relaciones con Felice Bauer o con sus padres (ya que Zischler se apoya en los diarios y correspondencia de Kafka), también se apuntalan anécdotas artísticas, fotográficas, y por supuesto cinematográficas, como es la gran importancia que juega en su flirteo con la “máquina que fija imágenes en movimiento” el cinematógrafo conocido como Panorama del Emperador.

Por supuesto, Zischler parte del empeño de Wolfgang Jahn en los años sesenta, autor de publicaciones propias de la generalidad de la constelación literaria kafkiana, como es *Kafkas Roman “Der Verschollene” (“Amerika”)* (1965)²²⁸, y que ya en 1962 encuentra un nicho olvidado del universo de Kafka, como es el cine, en su *Kafka und die Anfaenge des Kinos*²²⁹.

Ya a mediados de los ochenta, quien se propuso la misión de publicar toda la obra de Kafka, el filántropo Malcolm Pasley, abordó la cuestión de los viajes de Kafka y, en el volumen consagrado a un simposio, “Was bleibt von Franz Kafka?”, reavivó la relación entre Kafka y el cine, adormilada durante más de veinte años. Consulte *Kafka als Reisender* (1985) para saber más²³⁰. Tan sólo dos años después, Bettina Augustin participa en un volumen heterogéneo de Kafka llamado *Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft 2*, con el artículo *Raban im Kino: Kafka und die zeitgenoessische Kinematographie* (1987)²³¹.

Como publicación destacada anterior al siglo XXI, proponemos *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (1992) de Mark Anderson²³². Este artículo, del que hemos hecho un buen uso en nuestro estudio, no trata directamente cuestiones relacionadas con el cine. Sin embargo, es frecuentemente referenciado en los manuales de

²²⁷ Zischler, Hanns. *Kafka va al cine*. Editorial Minúscula, 2008.

²²⁸ Jahn, Wolfgang. *Kafkas Roman „Der Verschollene“ („Amerika“)*. Metzler, 1965.

²²⁹ Jahn, Wolfgang. *Kafka und die Anfänge des Kinos*. Desconocido, 1962.

²³⁰ Pasley, Malcolm. “Kafka als Reisender.” *Was bleibt von Franz Kafka?* (1985): 1-15.

²³¹ Augustin, Bettina. “Raban im Kino: Kafka und die zeitgenoessische Kinematographie.” *Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft 2* (1987): 37-69.

²³² Anderson, Mark. “The Ornaments of Writing: Kafka, Loos and the Jugendstil.” *New German Critique* 43 (1988): 125-145.

Caygill o Duttlinger por aunar, bajo valoraciones estéticas, diferentes medios artísticos como el cine, pero también la decoración o la escenografía, como la que se llevaba a cabo, tal y como hemos visto, en las fotografías de estudio.

Una vez iniciado el nuevo siglo, se precipitan un sinnúmero de publicaciones sobre cine, por su atractivo y su falta de tratamiento por el desconocimiento del medio hasta entonces. A las ya mencionadas *Film und Fotografie* de Carolin Duttlinger²³³ [véase: 1.3. *Los inaccesibles*], o *Moving Pictures – Visual Pleasures: Kafka’s cinematic writing* (2016) de Peter Beicken²³⁴, frecuentemente se subrayan tres.

Publicadas en 2009, tanto *Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen* de Peter-André Alt, como *Franz Kafka und der Stummfilm: eine intermediale Studie* de Anna Brabandt, conforman los buques insignia en los estudios germánicos sobre Kafka y el cine de la primera década del siglo XX, y tanto, de nuevo Duttlinger, como Peter Beicken, reconocen su aportación. Concluimos la lista con la publicación del artículo de Brook Henkel titulado *Kafka’s Animations: Trick Films, Narrative, Reification* (2018)²³⁵.

Paradójicamente, hemos tenido acceso al escrito de Henkel, y podemos afirmar que se desvía de la tendencia historiográfica trazada por sus predecesores inmediatos, aquella que pretende abrazar el máximo posible, para centrarse en examinar un aspecto muy concreto del cine como son los trucos de cámara. La progresión que sigue Henkel es la de partir de películas que contemporáneos de Kafka vieron, y que por su vistosidad óptica resultaban asombrosas, para recalar en cómo Kafka pudo acomodar esos “artilugios mecánicos” en algunos de sus relatos, el más significativo de todos el “Odradek”, en *Las preocupaciones de un padre de familia* (1919).

²³³ Duttlinger, Carolin. “Film und Fotografie.” *Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (2010): 72-79.

²³⁴ Beicken, Peter. “Moving Pictures–Visual Pleasures: Kafka’s Cinematic Writing.” *Mediamorphosis*. Columbia University Press (2016): 81-96.

²³⁵ Henkel, Brook. “Kafka’s Animations: Trick Films, Narrative, Reification.” *New German Critique* 45.2 (2018): 67-97.

6. BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Adorno, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra, 2001.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Primo y Murasaki, 1981.
- Bokhove, Niets, and Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011.
- Brod, Max. *Kafka*. Alianza Editorial, 1974.
- . *Über Franz Kafka*. Fischer Verlag, 1966.
- Canetti, Elias. *El otro proceso de Kafka*. Nórdica Libros, 2019.
- Caygill, Howard. *Kafka in the Light of Accident*. Bloomsbury, 2017.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Ediciones Era, 1998.
- Duttlinger, Carolin. *Kafka and Photography*. Oxford University Press, 2007.
- Kafka, Franz. *América*. EDAF, 1981.
- Kafka, Franz. *El castell*. Ediciones Folio y Edicions Proa, 2000.
- . *El proceso*. Alianza Editorial, 2015.
- . *La condena*. Alianza Editorial, 2001.
- . *La metamorfosis y otros relatos*. Diario EL PAÍS, S. L., 2002.
- Kafka, Franz; Brod, Max. *Eine Freundschaft II: Briefwechsel*. Malcolm Pasley, 1989.
- Koch, Hans-Gerd. *Cuando Kafka vino a mí...* El Acantilado, 2009.
- Löwy, Michael. *Kafka sognatore ribelle*. Elèuthera, 2007.
- Mosquera, Roberto. *Kafka. El abismo de la literatura*. Escolar y Mayo, 2021.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Siete precursores. Escritores del siglo XX. Arthur Schnitzler, Thomas Mann, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.
- Rella, Franco. *Pensare per figure*. Fazi Editore, 2004.

Stach, Reiner. *¿Éste es Kafka? 99 hallazgos*. El Acantilado, 2021.

Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka: Imágenes de su vida*. Galaxia Gutenberg, 1998.

---. *La Praga de Kafka*. Ediciones Península, 1998.

Zischler, Hanns. *Kafka va el cine*. Editorial Minúscula, 2008.

Artículos académicos

Adorno, Theodor W. "Anotações sobre Kafka." *Prismas: crítica cultural e sociedade* (1998): 239-270.

Anderson, Mark. "The Ornaments of Writing: Kafka, Loos and the Jugendstil". *New German Critique* 43 (1988): 125-145.

Binder, Harmut. "Zweiter Teil: Mimik und Gestik." *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Springer-Verlag, 2016.

---. "Anschauung ersehnten Lebens. Kafkas Verständnis bildender Künstler und ihrer Werke". *Was bleibt von Franz Kafka? Positionsbestimmung. Kafka-Symposion* (1983): 17-41.

Caygill, Howard. "Kafka and The Missing Photograph." *Photographies* 4.1 (2011): 89-103.

Corngold, Stanley. "Kafka as Expressionist". *Franz Kafka: The necessity of Form* (1988): 250-288.

Duttlinger, Carolin. "Snapshots of History: Franz Kafka's "Blumfeld ein älterer Junggselle" and the First World War." *Modern Austrian Literature* 39.1 (2006): 28-43.

---. "Visions of the New World: Photography in Kafka's Der Verschollene." *German Life and Letters* 59.3 (2006): 423-445.

Eilittä, Leena. "Kafka and Visuality." *KulturPoetik* (2006): 222-233.

Gandelman, Claude. "Kafka as an expressionist Draftsman." *Neohelicon* 2.3 (1974): 237-277.

Ladendorf, Heinz. "Kafka und die Kunstgeschichte I." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23 (1961): 293-326.

---. "Kafka und die Kunstgeschichte II." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 25 (1963): 227-262.

Löwy, Michael. "De Mendel Beiliss, el judío paria, a Joseph K., la víctima universal. Una interpretación de *El proceso* de Kafka." *Acta Poética* 24.2 (2003): 93-109.

Rhein, Philip H. "Two Fantastic Visions: Franz Kafka and Alfred Kubin." *South Atlantic Bulletin* 42.2 (1977): 61-66.

Richter, Gerhard. "Unsettling Photography. Kafka, Derrida, Moses." *The New Centennial Review* 7.2 (2007): 155-173.

Ruano Roldán, Manuel. "La faceta de Kafka como dibujante. La Casa del Jardín de Goethe: un dibujo de Franz Kafka." *Research, Art, Creation* 7 (2019): 236-262.

Sonolet, Daglind E. "Literature and Modernity: Günther Anders, Hannah Arendt, and Theodor W. Adorno—Interpreters of Kafka." *Bourdieu in Question: New Directions in French Sociology of Art*. Brill, 2018. 426-441.

Sussman, Henry. "The Calculable, the Incalculable, and the Rest: Kafka's Virtual Environment." *MLN* 127.5 (2012): 1144-1170.

Tesis doctoral

Ruano Roldán, Manuel. *Los dibujos de Franz Kafka*. 2015. Universitat de Barcelona, tesis doctoral.

7. ANEXOS

Anexo I: Entrevista a Manuel Ruano Roldán²³⁶

Transcripción parte 1

Usted realiza un examen formal cuando afronta una ilustración de Kafka. ¿Qué elementos tiene en cuenta? ¿Hay atributos que destaquen o que valore por encima de otros?

Sí, sí. Principalmente la composición y el trazo. El conocimiento del hecho compositivo, de los elementos plásticos, y de su trazo [que] es sumamente fuerte, a la vez que delicado.

Claro. A mí me da la sensación de que Kafka confía más en la línea, en el trazo como técnica artística, siempre con el uso de esas tintas negras, azules. ¿Por qué piensa que él usó, empleó esta técnica?

Pudiera ser que se deba al hecho de que, en Centroeuropa, todo el Expresionismo alemán, todos los artistas alemanes, e incluso del Renacimiento, priman la línea en contra de los artistas más del sur de Europa, que priman la atmósfera de ambiente. Es una cosa más pasional, más fría, si queremos, pero esta pudiera ser una causa, una de las causas. Y que ahí viese, sobre todo, muchas reproducciones de dibujos y grabados en las revistas, en las diferentes revistas en que él estuvo suscrito, o bien miraba en bares o compraba en librerías.

Ajá. En su tesis, precisamente sobre los dibujos, hace un catálogo razonado, con diferentes autores que también participan de esta reconstrucción de los dibujos de Kafka. Usted incluye uno que no aparece en el libro de [Niets] Bohkove y [Marijke] van Dorst, que es el que se publica aquí como primer gran volumen. Usted recoge ese dibujo como jeroglífico, prácticamente, y que emerge en una carta de 1920 a Milena. ¿Qué relación puede Kafka tener con lo simbólico? ¿Es éste un signo de algo o es para él un dibujo más?

No. Yo creo que simboliza “Kafka”. Una “K” de Kafka y de sus personajes. Es “desnudarse” ante Milena. Es una cosa simbólica. Hemos de pensar también en la revista [Der] *Kunstwart*. Él vio muchos dibujos de artistas simbólicos.

Claro, porque precisamente la “K” en él cobra una personalidad, trasciende la letra.

²³⁶ La entrevista fecha del 16 de junio de 2022. Fue parcialmente grabada y luego transcrita íntegramente. La intervención en negrita indica el turno de pregunta; la respuesta de Manuel Ruano aparece sin negrita. Manuel Ruano Roldán es profesor jubilado de Bellas Artes y, como especialista en Franz Kafka, ha publicado la hercúlea tesis *Los dibujos de Franz Kafka* (2015), además del artículo *La Faceta de Kafka como Dibujante. La Casa del Jardín de Goethe: Un Dibujo de Franz Kafka* (2019).

¡Ya, ya, ya! Y se transforma en personajes.

Y sin embargo él hay veces que anota que le disgusta profundamente esa “K”. ¿Tiene que ver con su situación?

Sí. Porque Kafka vivía, estaba en soledad. Su círculo era una minoría judía en Praga, que hablaba alemán, que por tanto no pertenecía a la élite alemana, ni tampoco a la gran mayoría de los habitantes de Praga, que eran checos y de habla checa. Por lo tanto, era un judío no practicante con amigos sionistas. Existen muchas contradicciones en su personalidad que le hacen cada vez aparecer, quedar más solo. Ya desde el núcleo familiar [...] desde el padre, que era un hombre que había salido de la nada, había llegado a algo y quería que su hijo llegara a más algo, según su manera de entender la vida y la sociedad. Y el hijo le sale totalmente opuesto, lo dijo siempre. No era un “Kafka” sino que era un “Löwy”. Es el lado materno el que prima en él, que es la sensibilidad de aquellos antepasados que estudiaban el Talmud, etc. Desde su casa ya es una excepción, y entre sus amigos continúa siéndolo.

Claro. ¿Tuvo siempre Kafka la sensación de ser un personaje ajeno en su vida, un “desconocido perpetuo”?

Yo creo que sí.

¿Sólo con el mismo o en su relación para con los demás? ¿Con quién tenía él confianza, si es que la tenía con alguien?

Yo creo que no [tuvo confianza con nadie]. Kafka, no podemos saber, pero la mujer que mejor lo comprendió fue Milena...

¿Mejor que Felice?

Mejor, mejor. [Con] Felice tenemos la parte pragmática del padre. En cuanto a Milena, es una mujer ya que vive dentro del ámbito de la cultura. Una formación cultural, una rebeldía intelectual, una mujer traductora. Puede que con ella intimase un poco, con Felice también, pero yo creo que en su fuero interno Kafka siempre se sintió solo, solo en el mundo. Hay que recordar aquello que le dijo, si es que es verdad que le dijo, porque aquellas conversaciones se han de tomar con mucho cuidado a...

A [Gustav] Janouch.

A Janouch, que le pregunta: “¿Y cómo se siente en relación a algo?”. “Solo como Franz Kafka”.

Claro. Yo constantemente me encuentro con escritos en que se subraya que hay que coger con pinzas el texto de Gustav Janouch. ¿Qué grado de fiabilidad le merece a usted ese texto?

Puede que la primera edición, que es la mitad de páginas o así, tenga alguna consistencia y alguna realidad. Pero claro, la segunda edición ampliada, allí ya hay cosas que no cuadran y que son totalmente inventados porque no fue así. O no cuadran los datos, o no cuadran las fechas, o no cuadran los títulos. Eso es evidente porque se ve. Lo de la primera edición del libro pudiese ser que tuviese más razón de ser, que tuviese más una base verdadera, de relación en los paseos que pudiesen dar.

Precisamente. Parece ser que gran parte, al menos de la primera fase de la investigación sobre sus dibujos, da una importancia bastante grande a esos pasajes en los que Janouch le interroga por sus intereses artísticos, su vocación...

Sí, sí. Pero esa es una de las cosas que me parece creer recordar ahora que no cuadran. Precisamente eso. Esto es lo que no cuadra, y parece ser que se lo inventa.

Hablando de las fuentes literarias, en el sentido de toda la literatura alrededor de Kafka, no simplemente su obra, ¿son más importantes las fuentes primarias, merecen igual consideración las secundarias? Esas [fuentes primarias como] correspondencias, esos viajes...

Hay la idea de que, claro, Kafka, como todo clásico, tiene lecturas infinitas. El gran descubrimiento de Kafka, quien da a conocer al mundo a Kafka, podríamos decir que es Brod. Su visión es una visión religiosa, y podríamos decir, cuasi sionista. Lo cual no creo que fuese un retrato [el que aporta Brod en su publicación] muy ajustado a Kafka. Pero bueno, a partir de ahí, sí que tiene datos que sólo él conoce y que sólo él puede ofrecer. Por ejemplo, él es el primer autor que habla, lógicamente, de Kafka. Porque los tenía [los textos] y porque los había promovido antes. Kafka, incluso en Praga, era un gran desconocido. Cuando él [Kafka] muere, en un pequeño teatro alemán, los judíos praguenses hacen una celebración meses después. Era como una movilización, era ajena a la idea.

Ajá. Porque ¿el peso del pensamiento sionista en Kafka es gradualmente mayor, o es más perturbador para él? Pensando igual en el viaje a Palestina...

El drama de Kafka, para mí, es eso, no es nada. No tiene lugar en este mundo. Porque tiene amigos sionistas, habla de irse de camarero en la última etapa de su vida con Dora Diamant a Palestina, pero él no tiene intereses sionistas en sí, aunque publicó en la revista *Autodefensa sionista*, que era el órgano de los sionistas de Praga. Tenía amigos sionistas,

pero un día podía considerarse más próximo al sionismo, y pasado mañana totalmente alejado de él.

Transcripción parte 2

De nuevo, sobre los dibujos, ¿en qué medida Kafka copiaba modelos? Tiene creaciones que podemos reconocer como copias de otros, pensamos tanto en la copia de Da Vinci, como en referentes próximos como los del Grupo de los Ocho de Praga, o del Expresionismo alemán, como se ha comentado muchas veces...

Copiaba, pero la faceta de Kafka como dibujante es más de pura creación, que a veces va en paralelo con su escritura. Pero, si bien copió, se le conoce pues la copia de Da Vinci, también usó la fotografía en uno de sus autorretratos, pero no usó la fotografía en el sentido en que la puede utilizar un pintor del impresionismo. Simplemente se limitó a copiar tres o cuatro fotografías y, conocidas, de obras de arte, una en una tarjeta que parece de anuncio, en que hace una figura, un retrato suyo arriba. Kafka era un dibujante creativo, no necesitaba del natural. Sus personajes, generalmente, son gente que deambula por la calle, y que él apresa, que están en su cabeza. Aquellos dibujos que podrían tener relación con *Descripción de una lucha*, cuando se le monta a otro personaje sobre los hombros de improviso. Es decir, era un creador sin necesidad de tener el referente delante. Viene en parte con la idea de la creación de la línea. Es una cosa lineal porque es una cosa conceptual.

A colación, encontramos en su tesis el concepto de que era un “gran desarrollado” a nivel visual. Porque Kafka siempre parece que tiene esa facultad de relacionar su día a día, después de evolucionar su imaginación... ¿Qué es ese pensamiento visual desarrollado que tiene Kafka?

Puede que Kafka sea un autor autorreferencial, tanto en literatura como en la faceta gráfica. Vivencias que él tiene o ve, ya sea en teatros, en exposiciones de fotografía, o experiencias de la vecina, es capaz luego de transformarlas en una obra gráfica, en un dibujo.

Nosotros hemos hablado ya del interés de Kafka por la historia del arte, pero ¿podía conocer Kafka las maneras de hacer propias de la Academia? ¿Podía conocer cómo hacer una construcción en perspectiva, podía tener en consideración la proporción? ¿O era algo que podía conocer pero simplemente no le interesaba aplicar?

Indudablemente lo conocía. Lo que no iba a su estilo. Porque su estilo de dibujo no es un dibujo académico, nunca. Es un gran dibujante lineal, pero yo diría que no tan bueno en el arte del sur, la atmósfera y el espacio.

Me comentaba fuera de grabación que en Kafka parece claro el interés histórico-artístico, y después su vertiente práctica. Por un lado siempre van esas figuras modélicas que luego parecen no tener una continuidad clara en el dibujo...

Exactamente.

Yo le quería preguntar qué tan cerca o tan lejos puede estar un dibujo de un escrito de Kafka. ¿Se complementan uno y otro? ¿Hay autonomía de los dibujos respecto de los escritos, o es una expresión global?

Hay que entender, creo yo, que cuando Kafka lleva su interés sólo hacia el dibujo, es un dibujo autónomo, no tiene relación con la escritura. Pero, a veces, más tarde, sí que tiene relación. E incluso creo que, cuando esa escritura se atasca, como aparece en los manuscritos, vienen dibujos que tal vez pueden desatascar ese atasco. Porque ya sabemos que Kafka era un autor, podríamos decir, “de obra inacabada”. Él escribía a vuelapluma, o no escribía. En una noche es capaz de escribir una obra maestra, y a lo mejor está tres semanas allí encallado en una frase que no le sale.

Me interesa especialmente esto que comenta del “dibujo que no acaba”, o del “escrito que no acaba”. ¿Podemos incluso considerar que la obra gráfica de Kafka es una obra fundamentada en dibujos no acabados? ¿O tenía una concepción diferente de lo que era un dibujo perfeccionado, un dibujo terminado? Me refiero, por aclarar, a si hay una cualidad de finalización que está eximida en lo que es “perfeccionar” un dibujo en Kafka.

Yo creo que, cuando Kafka dibuja linealmente con pluma, en esos primeros años, es un dibujo que busca la perfección, [y] que en algunos momentos la alcanza. Era un gran dibujante. Lo que pasa que después él abandona esta faceta y sólo recurre a ella de vez en cuando. Tal vez para referir una tarde en un paseo por el campo con su hermana Ottla en aquella postal... Pero, entonces, no es tan creador como narrador.

Ajá. ¿Diríamos que él planteaba sus dibujos? ¿O que iniciaba un dibujo y, si no parecía inacabado, le era intrascendente?

En esta fase, sí. Quiero diferenciar cuando él intentaba dedicarse al arte, o cuando él es y se considera un escritor. Entonces, la finalidad del dibujo acabado perfecto no creo que sea su motivación sino un medio de expresión. Un medio de evocar el sentimiento de aquel momento en relación a la escritura.

Claro, porque en sus dibujos de la primera fase, ¿advertimos una cualidad mimética? ¿Quiere acercarse al real, Kafka?

Es mimética por cuanto hace figuras. Pero hace figuras no académicas. El mimetismo siempre está como idea de representación de la figura. Generalmente, él hace figura humana y, por lo tanto, es mimético. De una manera liberada, de una manera no esclavizada con un modelo, sino de una manera creativa, de una cosa mental que él plasma a través de trazos.

Claro. Si nos fijamos en esa primera época que usted señala, en que hay dibujos como la escena del paseo, y en una época más tardía parece ser que ese tipo de dibujos pierden frecuencia, ¿podemos decir que esto [el dibujo] le resultaba a Kafka algo casi terapéutico?

Antes he mencionado que era un sistema de desatacar la escritura. Claro que era terapéutico. Era una liberación. Hay manuscritos que están rayados. Claro que era terapéutico y liberador, a la vez que era creativo. Pero la razón, entonces, respondía más a una pulsión interior íntima que de hacer un dibujo acabado perfecto.

En su tesis, por ejemplo, aparecen muchos referentes, tanto de la literatura como de la historia de la pintura, para Kafka. ¿Hasta qué punto él lee o estudia? No sé si hay una gran diferencia en este ámbito.

Él conocía la historia del arte. Y él conocía por ejemplo un libro [*Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse*], no recuerdo ahora el autor, un autor alemán [Alfred Lichtwark] que podríamos decir como el “padre” de Panofsky, cómo mirar un cuadro. Él sabía aproximarse y leer los cuadros porque tenía esta formación, tanto desde sus primeros años de universidad y de la influencia de [Oskar] Pollak, como posteriormente siguió leyendo cosas relacionadas con arte.

Claro, hablamos de este tipo de libros en que se define cómo mirar un cuadro. Kafka parece un *connoisseur*, parece que le gusta saber de arte, moverse, al menos en esos primeros años de juventud. Era un libro que resultaba muy didáctico, ¿no? Ya que acercaba a la generalidad de la población qué ver y cómo ver... Antes hablábamos en los mismos dibujos del jeroglífico, del símbolo, que parece ser que no sólo está presente ahí en la tinta sino que también lo está en el escrito. Yo me preguntaba, según la documentación que manejamos hasta este último volumen, que parece que ya es un libro definitivo, el editado por Andreas Kilcher, [*Franz Kafka: The Drawings*], ¿es la grafía o la caligrafía algo fundamental del dibujo de Kafka? Porque vemos muchas veces que hay marginalias, anotaciones... ¿O es algo propio de la contingencia, que si envía una carta se presta más...?

Podría ser que se debiera al arte oriental, que le llegase a través de las reproducciones que llegaban en esa época a Europa. Los dibujos que hizo [¿Orly?], fundamentados en su estética y composición...

De Hiroshige, por ejemplo...

Hiroshige, por ejemplo. Pudiera ser. Pero yo creo que sí. Pienso que Kafka conocía bastante bien la literatura antigua clásica china. Y posiblemente hubiese visto también caligrafía china. No tenemos constancia de esto, pero su amor por la literatura china, que en cierta manera él no copia sino dirige hacia otro bando a todos aquellos animales de los que nos habla la literatura china y que él retoma. Tanto Canetti y Borges dicen que fue el primer chino europeo. Por lo tanto, yo creo que podría perfectamente, y dada la calidad que tiene la "K" ésta en la carta a Milena que conociese los caracteres chinos.

Claro, pero si admitimos que él los conoce y los inscribe en su modo gráfico, hay que tener siempre en cuenta que en ese arte chino se hace gala de la armonía, es el fundamento. ¿En Kafka hay armonía o es todo caos?

Hay armonía. O, al menos, hay una lucha constante contra el caos. A veces consigue ganar la batalla, y otras veces no. Kafka abandona muchas obras, fragmentos de dos líneas que repite tres veces con variantes en un mes o en dos meses...

Porque ¿es una cualidad, entonces, de Kafka, "el inacabado" o el fragmentarismo, por ejemplo? ¿Parece que tenemos mucho pero muy disperso?

Es un autor fragmentario. Kafka se enfrenta a la creación de una manera que él debe iniciar y acabar. Si en el periodo determinado eso no se lleva a la práctica, se atasca, lo deja, y comienza otra cosa. Por lo tanto, Kafka, podría decirse, en sus obras "redondas" es un autor fragmentario.

Y, en ese fragmentarismo, ¿podemos relacionarlo con la literatura romántica alemana o traerlo hacia la filosofía alemana moderna?

Yo lo llevaría más incluso con la filosofía de Kierkegaard. Él era un lector muy atento. En cuanto a los alemanes...

Pensando igual en la filosofía de Novalis, propia de un tiempo y, quizás, por vivir donde vive y participar de esa cultura recurra a eso... O, simplemente, no lo busca...

Yo creo que su idea está más en Goethe, y en el Goethe más clásico que en el romántico. Las relaciones de Kafka con el romanticismo no las veo, las veo más con el primer existencialismo o algunos autores alemanes.

Entonces, si trazáramos una línea entre Kafka y Goethe, con Goethe expresando esa “perfección del hombre”, el llegar al final de la vida, echar la vista atrás y ver un todo... ¿Kafka tenía este tipo de ambiciones?

Tenía ese tipo de ambiciones. Lo que considero es que no lo logró. O creyó no lograrlo.

¿Podían ser, tal vez, un germen de su malestar?

Seguro.

¿Qué consideración podía tener Kafka de sí como escritor?

Al principio, duda, pero él es consciente de su valía a partir de que escribe *La condena*. Entonces él sabe que es un gran escritor. Lo que también sabe es que no ha llegado, digamos, al público, sino a una minoría muy selecta, pero que él ignora que esa minoría es selecta y que será la que le dará a conocer al mundo.

Entonces, ¿podríamos trasladar al final esa deriva de Kafka por la literatura en pro del dibujo simplemente por el relativo éxito comercial?

Yo creo que Kafka nunca ambicionó el éxito. Lo que sí ambicionó en algún momento de su vida fue vivir de su literatura, cosa que no pudo hacer. En ese sentido, sí que se podría poner sentimientos de fracaso. Pero yo creo que es consciente de su valía en todo momento.

Transcripción parte 3

Sobre los dibujos, hablamos de la cualidad de la línea, del trazo tan importante en Kafka, que parece que lo define tanto como lo puede definir una descripción en un relato suyo. Recordando a Rodin, que decía aquello de la “coordinación mano-ojo”, ¿tenía una buena coordinación mano-ojo, Kafka?

Sí.

¿Sí? ¿En qué lo ve?

Las proporciones, la seguridad del trazo... Esencialmente, en ambas cosas. El trazo es muy seguro, y las proporciones son correctas aunque, casi siempre, estilizadas, pero correctas.

¿Podía tener Kafka pensado qué dibujar de antemano? ¿O era de sentarse y...?

Yo creo que Kafka, el primer Kafka, que dibuja más que en los últimos años, dibuja de dos maneras. Una, de lo que él visualiza durante sus paseos por Praga. Y después, lo que su imaginación le lleva a realizar. Un tercer factor sería aquello que ve esencialmente artístico, fuera del mundo plástico, como sea el teatro.

Claro, precisamente he tenido que esquivar el teatro porque me pareció inabarcable, el analizar el teatro yiddish era abrumador. Quería hacer ya unas reflexiones finales. Se quejaban Deleuze y Guattari en su estudio *Por una literatura menor*, que es siempre tan tratado y tan controvertido, en el apartado titulado “Un Edipo demasiado grande”, de la gran cantidad de reflexiones de carácter freudiano en torno a los dibujos de Kafka desde que salieron. ¿Qué opinión le merecen esos opúsculos que, desde los dibujos, parecen ya reconocer la soledad de Kafka, la falta de entendimiento con su pareja, o las ambiciones por irse a Palestina? ¿Se sobreinterpreta a Kafka y a sus dibujos?

Sí, en cierta manera sí. Ahora, no soy muy partidario de una lectura freudiana de Kafka. Creo que es empobrecedor, creo que Kafka es mucho más que un asunto de psicología.

Ajá, porque precisamente entiendo que la riqueza de Kafka yace en la ambigüedad, por ejemplo? ¿Qué le da esa facilidad para llegar a la gente y que cuestione el pensamiento de todo el mundo, llegando a ser de los [autores] más tratados del siglo XX?

Es que Kafka, como se dice de todo clásico, tiene múltiples lecturas. Se puede abordar desde cualquier ámbito de la cultura, no creo que se deba abordar sólo desde uno.

Entonces, sin querer caer en una lectura psicoanalista, ¿es palpable en el dibujo de Kafka cierto deseo frustrado de ser artista plástico? ¿Es esto algo que se pueda notar?

No. Pero, sin ser una tendencia freudiana, sí que hay ciertos dibujos de Kafka muy cargados de erotismo.

¿Esto puede estar relacionado con la manera que él tenía de moverse por la ciudad?

Eso seguro. Pero el erotismo en Kafka es muy potente siempre, en algunos dibujos, no en todos.

Claro, ¿y es un erotismo que es privado o es un erotismo entendido con sus amistades, por ejemplo, acudiendo con sus amigos al burdel? ¿Cómo se mueve en esa faceta?

Se mueve bajo los dos aspectos. Puede ir al burdel con Brod u otro amigo o persona; puede ir solo, como relata a veces, pero lo entiendo como una práctica social de la época que estaba muy aceptada dada la iniciación de mucha gente hacia el acto sexual.

Entiendo. ¿Hasta qué punto era algo fundamental en Kafka el “estar” en Praga, el vivir Praga, aparte de todos los viajes que realiza? Siempre se incide más en el “Kafka praguense” que en el checo...

Sí. Es que Kafka no era checo. El drama de Kafka es que no es checo, no es judío, no es alemán, y no es nada. Y eso es una “K” vacía, un espacio vacío. Está la famosa frase de [Johannes] Urzidil que dice: “Praga es Kafka, y Kafka es Praga”. Naturalmente, Kafka es un producto de la época praguense de su momento, de las tensiones sociales entre checos, el nacionalismo checo floreciente, la decadencia del imperio austrohúngaro... Es, evidentemente, una relación brutal. Kafka, se ha llegado a decir y yo estoy convencido, que sería inconcebible, lo dice Urzidil, lo dice [Pavel] Eisner, sin Praga. La relación de Kafka con Praga es como muchas de otras relaciones con Kafka, de amor-odio. No puede vivir sin Praga, pero no puede abandonar Praga.

¿Entendemos que siempre es clave la contradicción en Kafka, lo define?

Yo creo que sí. No encuentra una salida. Podríamos definirlo como aquel animal de los últimos escritos, que está en la madriguera, que está oyendo siempre que viene el enemigo o el extraño y no sabe por dónde, y va haciendo fortificaciones. Éste es Kafka. Ésta es una buena imagen de Kafka.

Pues, para acabar, es sabido que Kafka pasará de ser un habitual del cinematógrafo y de otros espacios de representación a que, en los últimos diez años, no se le conozcan muchos visionados de películas. ¿Por qué cree que Kafka va a privilegiar durante toda su vida ciertos lenguajes artísticos como el dibujo o el teatro, incluso, al cine?

Yo creo que Kafka se retira gradualmente de toda vida social. Su único eslabón con la sociedad llega a ser Max Brod. En su momento Milena... Son personas, Max Brod siempre y alguien que aparece puntualmente, pero Kafka es una contradicción y una soledad infinita.

Claro, porque ¿ese Kafka lo entendemos como alguien que está “flotando” en la sociedad gracias a ellos, o es que, parece, que esa es la manera en que Kafka ya se mueve en la sociedad?

Es una manera, podría ser, autodefensiva de Kafka. La palabra “*Lenken*” en alemán, ese desviarse, ese conducirse entre estas contradicciones. Yo creo que sí.

Pues vamos a cerrar preguntando: ¿Cómo es acceder a los dibujos de Kafka? Es decir, si alguien quiere acceder a ellos, como investigador, por ejemplo, hablamos previamente de los juicios más recientes, el de 2007 o el de 2016, ¿cómo era antes y cómo es ahora, después de ellos? Porque, en teoría, son públicos, se han liberado...

Ya, ya. Antes era totalmente imposible. Por ejemplo, no sé qué mecanismos había, hay aquella escritora judía francesa...

Sudaka-Bénazéraf.

Y, después, hay otra autora de Israel que publicaron, dieron a conocer, dos dibujos de Kafka: uno, *El pensador*, y otro no recuerdo cuál. Pero claro, los mecanismos eran imposibles porque, por ejemplo, Bob Hoffe lo intentó y no consiguió nada, porque el problema era que no se sabía dónde estaban esos dibujos. Se sabían los que había dado a conocer Max Brod, los que habían aparecido después en diarios, en alguna carta, pero ni se sabían dónde estaban, ni se sabían dimensiones, ni se sabían, aparte de los que estaban datados en cartas y demás, ni se sabían datos ni fechas ni nada. Era prácticamente imposible acceder a los dibujos de Kafka, los que estaban en la Bodleian [Library], que hay alguno, pero el resto era un coto cerrado, imposible. No sé si ahora, si se solicita a la Biblioteca Nacional de Israel te dejarían. Yo, en su momento, lo quise intentar, pero también se podría intentar en el Archivo de Literatura Alemana, que tiene alguno. Pero, generalmente, son cosas sumamente protegidas.

Sí, yo recuerdo a [Klaus] Wagenbach, no sé si Hartmut Binder también, creo que sí que, en su momento, tuvieron cierto acceso...

Sí, pero la suerte de Wagenbach, porque la tesis de Wagenbach fue sobre Kafka, y se la dirigió Emrich, un gran especialista en Kafka, una contradicción porque había trabajado para el ministerio de propaganda de Goebbels, otra contradicción en Kafka, una más. Este hombre le dirigió a Klaus Wagenbach la tesis doctoral, que fue sobre Kafka, que no sé si es alguno de sus tres o cuatro libros, creo que no. Entonces, Wagenbach fue a Praga, y [junto a] las hijas de Ottla, pudieron levantar un listado sobre volúmenes de la biblioteca de Kafka y recogió algún material que le brindaron las hijas. Más misterioso para mí es cómo lo recogió este otro autor posterior [Reiner Stach] que ha escrito aquella biografía “definitiva” [*Kafka: Los primeros años; Los años de las decisiones; Los años del conocimiento*]. Wagenbach fue a Praga, se entrevistó con gente que conoció a Kafka, y allá recogió el material y montó la primera biblia, el primer listado de biblioteca, que después hay uno más exhaustivo. Stach ya no sé de dónde sacó, pudo llegar ese material. O, a lo mejor no lo recogió, simplemente lo recopiló con Hoffe.

Claro, porque después tenemos a Hans-Gerd Koch, que hace esta serie de recopilaciones [de testimonios] de personas que entraron en contacto con Kafka...

Hay un libro muy interesante: *Kafka y Praga*, en checo. Es interesante porque es el primer libro, estaba hecho por cuatro judíos, que hace un plano de Praga y relaciona a Kafka y Praga. Ese plano es el padre de todos los planos: el plano de Wagenbach, todos los que han aparecido. Y lo abordan desde cuatro facetas, cada autor toca una faceta.

Ajá. A mí me da la sensación, tal vez, de que las nuevas tendencias historiográficas pretenden indagar en parcelas de Kafka. Esa ambición de un Ladendorf y su historia del arte en Kafka ha pasado ya a mejor vida...

Claro. Es que yo creo que, para bien y para mal, Kafka es un autor casi triturado. Está abordado desde todos los ángulos posibles: la fisonomía, la sexualidad... no hay un campo en que no haya habido algún autor en que se haya adentrado. Pero una visión global de Kafka buena es ésta última de Stach, que a mí me gusta más que la de Wagenbach, por ejemplo. Aunque yo valoro, dentro de que la deformase mucho, la de Max Brod, la del '37, porque es el hilo del que todos han tirado. Es de allí, y nadie mejor que él conocía al autor.

Pues con eso acabamos, muchas gracias, y hasta aquí la entrevista.

No hay de qué.

Anexo II: Entrevista resumida a Meindert Peters

Nuestro encuentro data del 27 de mayo de 2022. La entrevista no fue registrada, por lo que se sintetizan las ideas principales de la misma.

Meindert Peters es investigador posdoctoral en la Faculty of Medieval and Modern Languages, e investigador júnior en New College, Oxford. En la actualidad, es parte del Oxford Kafka Research Center, y ofrece un perfil que abarca desde la filosofía alemana moderna hasta la danza contemporánea. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas, y también practica la crítica literaria. Para más información, consulte: meindertpeters.com.

El gran tema, aquél que me llevó a contactar con Meindert Peters fue el interés que me despertó un grupo de investigación de muy reciente creación, el Oxford Kafka Research Center. En él participa, actualmente, junto a Ritchie Robertson o Carolin Duttlinger, como investigador independiente. Preguntado por ello, Peters me aclara que actualmente es, telegráficamente, un grupo de investigadores que se ha reunido, sin necesidad de formar equipos de trabajo, para llevar a cabo un proyecto que tiene como horizonte el aniversario luctuoso de Kafka, en 2024. Así, se contempla que el proyecto acoja una exposición con los manuscritos originales y otras piezas relacionadas con el praguense, a día de hoy en posesión de la Bodleian Library de Oxford.

Peters quiso incidir en el hecho de que, a pesar de que la biblioteca y la universidad compartan espacio y objetivos, son dos instituciones autónomas, por lo que la participación de la Bodleian Library es muy valorada. En cuanto a esta celebración, de la cual se inician

los preparativos a dos años vista, comenta Peters que están sopesando propuestas variadas en forma de actividades y eventos, todavía por determinar. Lo que sí ha dado ya su particular pistoletazo de salida es el ciclo de encuentros privados entre los investigadores, no abiertos al público ni a *alumni* que no formen parte del proyecto, con la ponencia de Andreas Kilcher, editor de la colección de dibujos de Kafka de 2021, *Franz Kafka: The Drawings*.

Sobre este catálogo razonado precisamente pregunté al experto. Peters me expresó lo meritorio del trabajo de Kilcher, Butler y Schmidt. Hay una cuota ínfima de la obra de Kafka, dice, que no se haya explorado, y este libro no viene a dar carpetazo al tema, sino a expandirlo. Y es que, si bien consiente en que su aportación teórica puede resultar poco interesante para algunos, como antología funciona a las mil maravillas. En este sentido, puede apuntar hacia estudios minuciosos al estilo de Gandelman o de van Dorst y Bokhove, ahora con un cosmos gráfico ampliado, añadimos.

“*What role does the Bodleian Library play in regard to the Kafkian manuscripts it possesses?*”, pregunté a Peters. La “Bodleian” salvaguarda, protege la integridad de estos documentos. Existe la posibilidad, continúa, de venir a Oxford y ver los originales, siempre que se tenga una razón de peso para ello. La manipulación de estas piezas es posible. El mayor problema es que se tienen copias realizadas por la biblioteca de los manuscritos, también guardadas en la biblioteca, pero no están digitalizadas. Aun si quieres consultar esas copias, tienes que hacer el viaje a Oxford.

Uno de los resultados más esperados por la comunidad que conforma el Oxford Kafka Research Center es también un libro. Cuenta Peters que esperan que, para la inauguración de este macroevento, pueda ya adquirirse un volumen que están confeccionando sobre Kafka, y que recogerá las perspectivas de los investigadores, ofreciendo un contenido de actualidad. En exclusiva, Peters nos revela que este libro sobre la exposición se titulará *Kafka Global* o *Kafka in the World*, todavía por asignar.

La labor de Meindert Peters en el contexto del programa para 2024 pasa por recabar fondos para las actividades que se propongan, patrocinadores. También, y de mayor interés personal, trabaja en la línea de las adaptaciones literarias de las obras de Kafka. En este preciso momento, está releendo *La metamorfosis*, y maneja una vasta cantidad de material bibliográfico sobre la adaptación en el siglo XXI. Concretamente, Peters orienta su mirada hacia las adaptaciones musicales y en la danza. En este caso, examina y contrasta pasajes de la obra original con la propuesta que el Royal Ballet hizo del relato de Gregor Samsa.

Para Peters, es especialmente importante que, en el diseño del proyecto, queden muy claros los límites que deben de imponerse como organizadores. Contando con un espacio tan fecundo como es el kafkiano, se han propuesto calibrar el impacto que el praguense tuvo en artistas contemporáneos. Para ello, considera Peters, será fundamental que, como grupo, no sólo presten atención a las temáticas del “show”, o a los eventos particulares. Afirma el investigador que tiene que estar estructuralmente (y estratégicamente) delimitado qué quiere ser enseñado y qué no, con el fin de ofrecer un planteamiento cohesionado y funcional.

Sobre la cuestión, plantea que, por el momento, están tratando de medir el impacto de Kafka en las artes, y de cómo inspiró a otros artistas, véase la dramaturgia. La investigación que lleva a cabo Peters, por ejemplo, coteja diferentes artistas plásticos, pormenoriza las coreografías del ballet, incluye cineastas... en resumen, analiza la máquina visual de Kafka. Todo ello con un punto de vista que tiene en cuenta un futuro lector que no es exclusivamente el académico, hay una vocación más amplificadora del discurso y los temas. Al respecto, el propio Meindert Peters se pregunta por qué querría alguien invertir en un proyecto tan abarcador si va a ser visionado, consumido, leído por aquellos que lo hacen siempre. De ahí parte igualmente esta propuesta.

Peters fue muy generoso en cuanto a la facilitación de obras que podían estar relacionadas con mi estudio, también con recursos en línea que ayudasen a elaborar un estado de la cuestión más rico y puesto al día. Me acercó publicaciones de Duttlinger; me hizo conocedor de *Kafka va al cine* en su formato DVD, con el documental dirigido por el propio Zischler; y me envió enlaces a proyectos actuales como *The Kafkaesque in World Cinema*. Especialmente agradecido le estoy por adentrarme en los fondos virtuales de Estudios Germánicos, Germanística, ambas a través de H-net, además de las actualizaciones periódicas sobre artículos académicos sobre Kafka proporcionadas por Jisc, mediante JiscMail. Fueron de gran utilidad para monitorizar documentos en alemán con una limitada capacidad de exposición en la inmensidad de internet.

Si desea acceder a la web del Oxford Kafka Research Center para conocer los próximos movimientos de Peters y compañía, consulte: www.Kafka-research.ox.ac.uk.

Anexo III: Relación de dibujos de Kafka (hasta la publicación seminal *Franz Kafka: The Drawings*)²³⁷

1. **El pensador.** *Diarios*²³⁸, 2 de enero 1912 + *Carta a Felice*²³⁹, 10-16 de enero de 1913.

43. Hombre sentado en una silla con el codo apoyado en el muslo y la cabeza apoyada sobre el dorso de la mano. (p. 500)

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Tinta?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Loeb, Sara. *Franz Kafka: A Question of Jewish Identity: Two Perspectives*. University Press of Amer, 2001, p. 108.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



²³⁷ Confeccionada a partir del volumen: Bokhove, Niets; Van Dorst, Marijke. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011. Y de la tesis: Ruano Roldán, Manuel. *Los dibujos de Franz Kafka*. Tesis Universitat de Barcelona, 2015. Se da primero el título, en negrita, siguiendo la publicación de Van Dorst y Bokhove. También se ofrece un título alternativo en base a la tesis de Ruano, junto a su numeración.

²³⁸ Kafka, Franz; Hans-Gerd Koch, Michael Müller and Malcolm Pasley (ed.). *Tagebücher*. Fischer, Frankfurt, 1990.

²³⁹ Kafka, Franz. *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Frankfurt, 1967.

2. **Hombre entre rejas.** *Diarios*, 4 de julio de 1916 + *Diarios*, 13 de enero de 1920 + *Diarios*, 1920.

5. Hombre ante una reja (p. 424) – **Seis figuras negras:** “Los dibujos 2 a 7 forman un grupo al que se llama con frecuencia “Negras marionetas de hilos invisibles”. Título: Brod, ÜFK, pág. 393 (Gandelman, pág. 240 y sig.: “Six [Small] Black Figures”; Rothe, KH2, pág. 565 y sig.: “las seis figuritas”, “hombrecillos trazados”)²⁴⁰.

Lugar y fecha: Desconocido (**Seis figuras negras:** En: Rothe²⁴¹, ‘Zeichnungen’, *Kafka-Handbuch*, II²⁴², S. 562: (siguiendo a Janouch) aparece como data *Seis figuras negras* 1920/1921: ,G. JANOUCHE traf um 1920/21 Kafka in seinem Arbeitszimmer in der Arbeiter Unfall Versicherung Anstalt beim Zeichnen an. (J 57-61)’. En: Bokhove, Niels; van Dorst, Marijke, *Einmal*²⁴³..., S. 99, señalan tres posibles dataciones. “Si el texto del diario que acompaña al nº4 se refiere de verdad a ese dibujo [*Hombre con la cabeza sobre la mesa*], todo el grupo surgió en diciembre de 1911”²⁴⁴, [entrada 16 [17].XII [1911]: [«Ayer, antes de dormirme...»]; “Por el hecho de que al menos cuatro de los “Once hijos” de finales de marzo de 1917 pueden asociarse con los dibujos 2-7, también sería posible datarlos en ese momento”²⁴⁵. Finalmente, siguiendo a Sudaka²⁴⁶ (quien sigue a Gandelman²⁴⁷, que sigue a Janouch²⁴⁸), octubre de 1922).

Técnica: Desconocido ¿Pluma y tinta? (**Seis figuras negras:** En: Sudaka, *Le regard...*, p. 146: plume [et] encre [pluma y tinta]).

SopORTE: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: (**Seis figuras negras:** Cabe señalar que, por vez primera, en ÜFK muestra una variante la estampa: una pequeña línea horizontal debajo del brazo izquierdo,

²⁴⁰ Bokhove, Niels; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 117.

²⁴¹ Rothe, Wolfgang. *Kafka in der Kunst*. Belser, 1979.

²⁴² Binder, Hartmut, ed. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden: Der Mensch und seine Zeit*. Vol. 1. Kröner, 1979.

²⁴³ [Edición alemana de:] Bokhove, Niels, and Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011.

²⁴⁴ Bokhove, Niels, and Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 117.

²⁴⁵ Loc. cit.

²⁴⁶ Sudaka-Bénazeraf, Jacqueline. *Le regard de Franz Kafka: dessins d'un écrivain*. Maisonneuve & Larose, 2001.

²⁴⁷ Gandelman, Claude. "Kafka as an expressionist Draftsman." *Neohelicon* 2.3 (1974): 237-277.

²⁴⁸ Janouch, Gustav, and Jaime Ferreiro Alemparte. *Conversaciones con Kafka: Recuerdos y notas*. Puerta del Sol, 1956.

en la figura que aparece en la parte de abajo, la que camina. En: Bokhove, Niels; van Dorst, Marijke *Einmal...*, los dibujos aparecen por separado (una página para cada figura) con la numeración 2-7. En: Sudaka, *Le regard...*, aparecen reproducidas de manera conjunta cinco figuras; una de ellas [*Hombre con bastón paseando*] aparece individualizada [véase, nota en: 9 Hombre con bastón paseando]. Posiblemente, como se presenta aquí la estampa, sea el resultado de un fotomontaje).

Tema: Sin datos (*Seis figuras negras*: Gandelman, “Kafka...”, p. 256 y ss.: Klee: “The ‘Marionette’ *motiv*”; (siguiendo a Brod: “actors on the stage of “Hamlet”) Hamlet, “somewhat morbid humour”; Kubin: “Man as an Insect”; “variations on the structure of the letter K” (sugieren posteriores) Klee: “Herr Z”, “Little X” (“X-chen”), “Assault and Battery: A comes jostling. A and M fall jostling. P lies jostled,” “W Gruppe”; Sudaka, *Le regard...*, p. 145 y ss.: “le thème de la marionnette traité par Klee”, “avec les êtres squelettiques de Kubin”, “Hamlet”, “homme-lettres”).

Forma: Sin datos (*Seis figuras negras*: Gandelman, “Kafka...”, pp. 264-265: Kubin: “Contest for the Body of Patroclus” (1915), “Lively Dispute” (1912), “Chamois Hunting”, “filiforme” dream men [...] in *Die Andere Seite*, Klee: [ilustraciones] 1920 Kurt Wolff edition of Voltaire’s *Candide*; Sudaka, *Le regard...*, p. 145: Klee: “Arlequinade» (1912), „Gute Unterhaltung“ (1913), [ilustraciones] *Candide*, Kubin: “Dispute animée” (1912), “Dispute autours du cadavre de Patrocle” (1915), “Chase du chamois” (1915)).



3. **Hombre con bastón.** *Descripción de una lucha*, 1907-08 + *Once hijos*, 1917 + *Cuaderno en octavo D*, 1917-18 + *El cuaderno del matrimonio*, finales de 1922.

9. Hombre con bastón paseando (p. 432)

Lugar y fecha: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Técnica: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Soporte: (*Seis figuras negras*: véase 2)

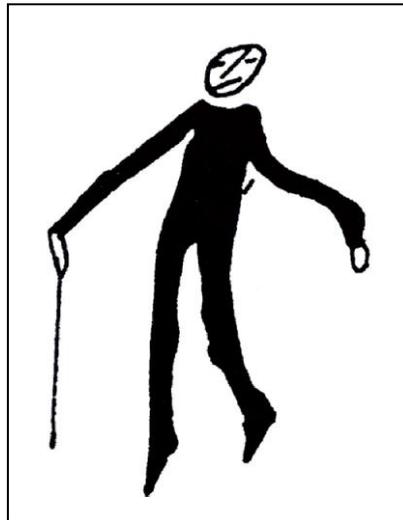
Formato: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Localización: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Primera impresión: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Tema: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Forma: (*Seis figuras negras*: véase 2)



4. **Hombre con la cabeza sobre la mesa.** *Diarios*, 17 de diciembre de 1916.

7. Hombre sentado con la cabeza apoyada sobre la mesa (p. 428)

Lugar y fecha: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Técnica: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Soporte: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Formato: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Localización: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Primera impresión: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Tema: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Forma: (*Seis figuras negras*: véase 2)



5. **Hombre ante un espejo de pie.** *Infelicidad*, 1910 + *Once hijos*, 1917 + *Cuaderno – Un artista del hambre*, 1917.

8. Hombre ante espejo (p. 430)

Lugar y fecha: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Técnica: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Soporte: (*Seis figuras negras*: véase 2)

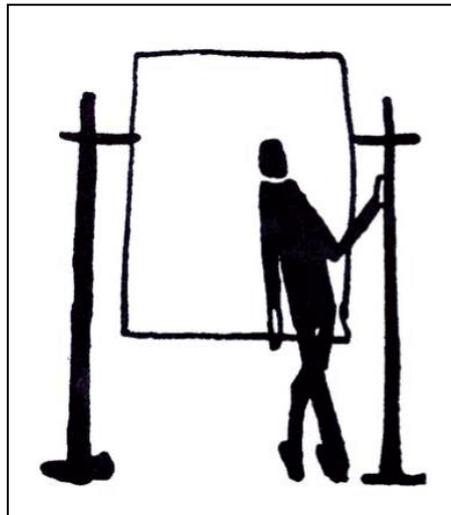
Formato: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Localización: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Primera impresión: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Tema: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Forma: (*Seis figuras negras*: véase 2)



6. **Hombre sentado con la cabeza baja.** *El proceso*, 1914-15 + *Once hijos*, 1917 + *Carta a Felice*, 9-10 de marzo de 1913.

6. Hombre abatido sentado sobre el suelo (p. 426)

Lugar y fecha: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Técnica: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Soporte: (*Seis figuras negras*: véase 2)

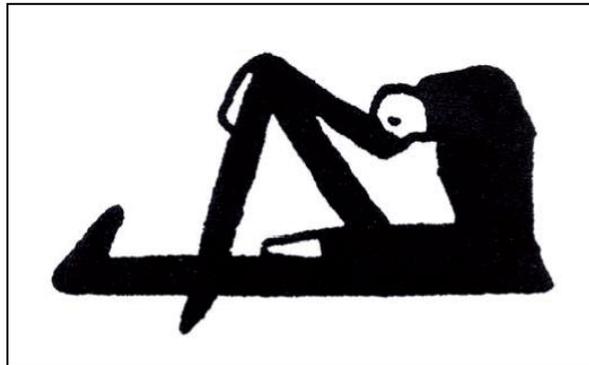
Formato: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Localización: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Primera impresión: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Tema: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Forma: (*Seis figuras negras*: véase 2)



7. **Esgrima.** *Once hijos*, 1917.

4. Hombre blandiendo un bastón (p. 422)

Lugar y fecha: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Técnica: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Soporte: (*Seis figuras negras*: véase 2)

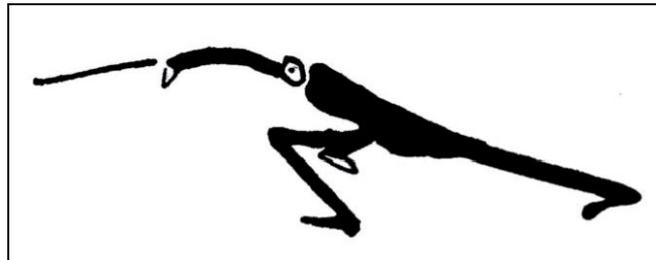
Formato: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Localización: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Primera impresión: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Tema: (*Seis figuras negras*: véase 2)

Forma: (*Seis figuras negras*: véase 2)



8. **Corredor.** *Descripción de una lucha*, 1907-08.

11. Hombre que corre (p. 436)

Lugar y fecha: Desconocido. K. Wagenbach²⁴⁹, *Kafka...* p. 144, se señala como posible datación la época universitaria.

Técnica: Pluma y tinta. Brod, *Glauben...*, S. 137: ‚Federzeichnung‘ [dibujo a pluma].

Soporte: Papel

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, Max. *Franz Kafkas Glauben und Lehre, Kafka und Tolstoi: eine Studie*. Mondial-Verlag AG., 1948. P.53

Tema: Gandelman, “Kafka...”, p. 256: [...] Expressionist.

Forma: Gandelman, “Kafka...”, pp. 257, 258: Barlach: “Stürmender Barbar“, “Vorwärtsstürmender Mann“, “Der Rächer”; Sudaka, *Le regard...*, p. 129, 130, 135: Klee: [corredores], Kubin: “créatures squelettiques”; [caligrafía y pintura china].



²⁴⁹ Wagenbach, Klaus; Kafka, Franz. "Eine Biographie seiner Jugend (Bern: Francke, 1958)." *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlt, 1964.

9. **Tres corredores.** *El desaparecido*, 1912-13 + *El castillo*, 1926.

23. Tres que corren (p. 460)

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *ÜFK*, S. 401, Frankfurt am Main und Hamburg, 1966.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



10. **La bailarina Eduardova [...] en tranvía, acompañada de dos violinistas.** *Diarios*, mayo de 1909.

14. La danzarina Eduardova y sus dos violinistas (p. 442)

Lugar y fecha: Primer cuaderno de los *Diarios* "Primer cuaderno en cuarto", entre notas sobre una visita a una actuación del ballet ruso (San Petersburgo) en mayo de 1909 en la que se sintió especialmente fascinado por la bailarina Jevgenja Eduardova.²⁵⁰

Técnica: Tinta, marrón oscuro

Soporte: Papel

Formato: (Sólo el dibujo) c. 14 cm. x 12,5 cm.

Localización: KBod AI, 1, en Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Brod (Hrsg.), Franz Kafka, *Tagebücher*, S. [8], New York, 1948 und 1949 (?)

Tema: White²⁵¹, pág. 220: "a bout [between two men] in the presence of a young woman, a clear reference to the primary jealousy of the father for possession of the mother".

Forma: Gandelman, "Kafka...", pp. 266-267: Klee: "Zwei Tanten", "Lektüre auf dem Bett" "Karikatur eines Möbels"; Sudaka, *Le regard...*, p. 186, 190. "développent à la façon de Grosz et de Kichner moins une dénonciation qu'une distance ironique". Klee: *Courses de chevaux* (1911), *Cavalier et écuyer*.



²⁵⁰ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 118.

²⁵¹ White, John S. "The psyche and tuberculosis: the libido organization of Franz Kafka." *Psyche* 40.6 (1986): 473-526.

11. **Hombre yendo a gatas (o, si se gira 90 grados: Hombre por una escalera).** *Un médico rural*, 1917.

42. Hombre a gatas (p. 498) – Sudaka, págs. 136-139: “L’Arpenteur” [El agrimensor] (*El castillo*)²⁵²

Lugar y fecha: Desconocido. Por su estilo, probablemente de la misma época que la serie [*Seis figuras negras*].

Técnica: Lápiz

Soporte: ¿Papel?

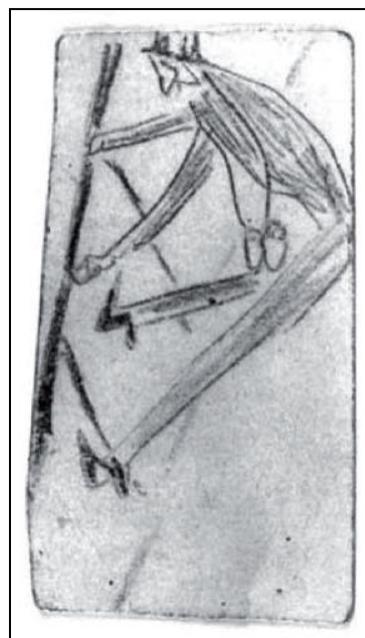
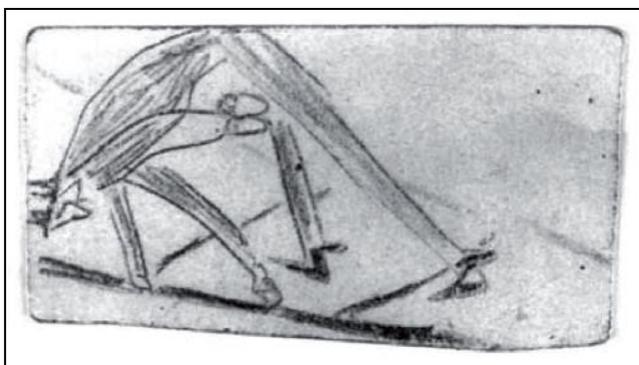
Formato: 3,5 cm. x 6,6 cm.

Localización: Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar. Legado Zylberberg.

Primera impresión: Zauner, Anne; Köstler, Erwin (Hrsg.), *Die Andere Seite. Bild – Klang – Text...*, S. 169, Innsbruck, 1996.

Tema: Sudaka, *Le regard...*, p. 125: Autoportraits de l'écrivain [autorretratos del escritor].

Forma: Sin datos



²⁵² Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 118.

12. **Jinete y caballo.** *Papeles*, 1920 + *Aforismos*, 45, 1917 + *Deseo de convertirse en indio*, c. 1912 + *Temas de reflexión para jinetes que montan caballos propios*, 1909-10.

2. Jockey y caballo (p. 418) – Gandelman, pág. 254: “Death riding her dying horse across the Styx” [Estigia, río que separaba el mundo del infierno en la mitología griega].

Lugar y fecha: Desconocido. Si tiene relación con las visitas de Kafka a las carreras de caballos en Kuchelbad/Chuchle, cerca de Praga (Chronik, pág. 53, Br 1, pág. 82), es factible pensar en 1908-10.²⁵³

Técnica: Desconocido ¿Pluma (Sudaka, p. 105) y tinta?

SopORTE: Desconocido ¿Papel?

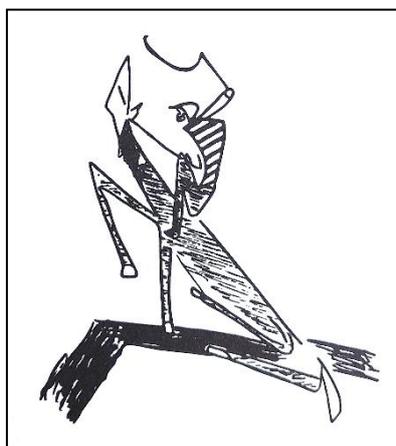
Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *FK...*, S. [293], Prag, 1937.

Tema: Gandelman, “Kafka...”, p. 253-254: Kandinsky, „Der blaue Reiter“, 1911 (cubierta para la primera exposición del grupo); Marc, „Tierschicksal“; Grosz, “Slaughtered Hogs”; Kubin, „Angstschrei“.

Forma: Sudaka, *Le regard...*, p. 51, 103: Entre signe et dessin, Les dessins des manuscrits: voir pour écrire [Entre signo y dibujo, Los dibujos de los manuscritos: ver para escribir]. Ladendorf, „Kafka...“ I, S. 301: Kandinsky; „Der blaue Reiter“, 1911 (cubierta para la primera exposición del grupo); Gandelman, “Kafka...”, p. 253-254: Kandinsky, (jinete de) „Lyriches“, 1912, (caballos de) „Klänge“, 1912, „Lyriches“, “Composition II”, 1910; Rothe, *Kafka...*, S. 17: (siguiendo a Ladendorf): Kandinsky; Rothe, „Zeichnungen“, *Kafka-Handbuch*, II, S. 565: (siguiendo a Ladendorf): Kandinsky; Sudaka, *Le regard...*, p. 107: Kandinsky.



²⁵³ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 118.

13. **Coche de caballos.** *Cuaderno en octavo A*, noviembre-diciembre de 1916. [En el libro, aparecen textos que no son fuente: *Descripción de una lucha*, 1907-08 + *Diarios*, 20 de agosto de 1912 + *Cuaderno en octavo H*, 1918]

30. Coche de caballos (p. 474) – Sudaka, *Le regard...*, p. 110, 111: “Le Gardien du Tombeau”, “Le médecin de champagne” [La obra (¿teatral?) *El guardián de la tumba* (*Der Gruftwächter*, 1916-17) y *Un médico rural*, 1917-18].

Lugar y fecha: *Cuaderno en octavo A*, en el texto conceptual para el fragmento dramático “El vigilante de tumbas” (NSF 1, pág. 277²⁵⁴), de noviembre/diciembre de 1916. Sudaka, *Le regard...*, p. 107: “cahier A, premier des huit cahiers bleus in octave” [cuaderno A, primer de los ocho cuadernos azules en octavo].

Técnica: Lápiz

SopORTE: Papel

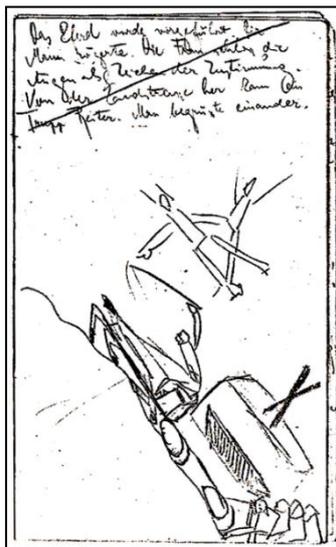
Formato: 16,5 cm. x 10 cm. (dibujo en sí: 12 cm. x 10 cm.)

Localización: KBod, AIII, 1, Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, S. 165, Berlin, 1983.

Tema: Sudaka, *Le regard...*, p. 51, 103, 107: Entre signe et dessin, Les dessins des manuscrits: voir pour écrire, “La voiture emportée par des chevaux”: le moment où écrire devient possible [Entre el signo y el dibujo, Los dibujos de los manuscritos: ver para escribir, “El carruaje llevado por los caballos”: el momento en que escribir se vuelve posible].

Forma: Sin datos



²⁵⁴ KNSF, I; Franz Kafka. "Nachgelassene Schriften und Fragmente I." *Herausgegeben von Jost Schillemeit*. Frankfurt am Main, 1993.

14. **“Escenas de mi vida”**. Postal a Ottla, Silesia, noviembre de 1918. [En el libro, aparecen textos que no son fuente: *Carta a Felice Bauer*, 24-25 de noviembre de 1912 + *Carta a Felice Bauer*, 25 de mayo de 1914 + *En la colonia penitenciaria*, 1914 + *Diarios*, 12 de enero de 1912 + *Diarios*, 23 de septiembre de 1912.

22. *Ansichten aus meinem Leben* (p. 458)

Lugar y fecha: Seis dibujos de la estancia de Kafka en la pensión “Stüdl” en Silesia, noviembre/diciembre de 1918.

Técnica: ¿Pluma y tinta?

SopORTE: ¿Cartulina?

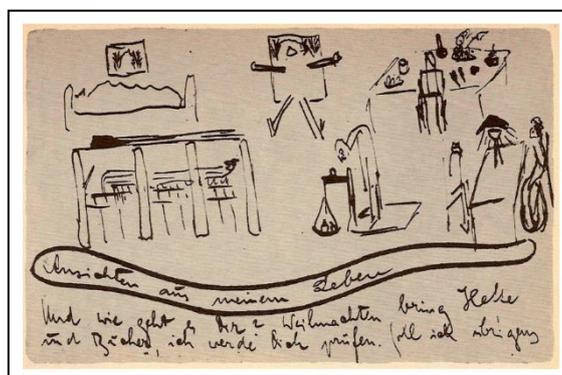
Formato: c. 14 cm. x 9 cm.

Localización: Archivo Klaus Wagenbach, Berlín

Primera impresión: Wagenbach, *FKSB*, S. 117, Reinbek bei Hamburg, 1964.

Tema: De izquierda a derecha y de arriba abajo: cama, “calistenia” (= “ejercitarse desnudo frente la ventana abierta”); a la mesa; tumbona en el balcón; ante la balanza; a la mesa con una mujer (¿la señora Olga Stüdl?).²⁵⁵ En: Sudaka, *Le respect...*, p. 69: “La segunda figura presenta una analogía con... el hombre de la 'máquina de tortura' de *En la colonia penitenciaria*. El tema es similar al de las Seis Figuras Negras”. Vlg. Br. 252: „Die Aufnahme eines neuen Menschen in sich, besonder seiner Leiden und vor allem des Kampfes, den her führt und von welchem man mehr zu wissen glaubt, als der fremde Mensch selbst, - das alles ist ein Gegenbild des Gebärungsaktes geradezu. (An Max Brod am 6. II. 1919)“ [Vlg. Br. 252: “La aceptación de una nueva persona, especialmente su sufrimiento y sobre todo toda la lucha, a quien uno dirige y sobre quien uno cree saber más que el propio extraño, todo esto es un contraste directo con el acto del nacimiento. (A Max Brod el 6. II. 1919)”].

Forma: Sin datos



²⁵⁵ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 119.

15. **Sin ganas de comer.** *Carta a Ottla*, 11 de diciembre de 1918 + *Un artista del hambre*, 1922 + *Investigaciones de un perro*, 1922 + *Cuaderno escolar azul*, 1923-24.

29. Un inapetente (p. 472)

Lugar y fecha: Postal a Ottla, Pensión Stüld, Silesia, 11 de diciembre de 1918.

Técnica: ¿Pluma y tinta?

Soporte: ¿Papel?

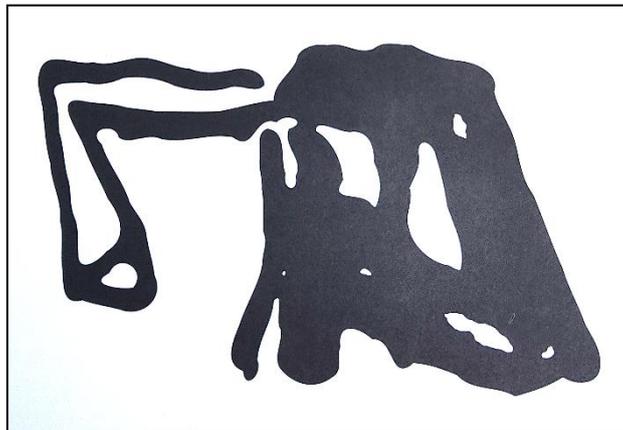
Formato: En: H. Binder und K. Wagenbach (Hrsg.), *Kafka, Briefe an Ottla und die Familie*, S. 62, reproducción insertada en texto: 1,4 cm. x 0,8 cm.

Localización: Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Binder, Hartmut; Wagenbach, Klaus (Hrsg.), *Franz Kafka, Briefe an Ottla und die Familie*, S. 62, Frankfurt am Main, 1974.

Tema: [Sacado de la postal]: “Lástima, en mi mesa podría encontrarse algo. Pero en vez de eso haré lo siguiente: [dibujo] para hacerte perder otra hora de clase. Pero en lugar de eso, hago lo siguiente: estropearle otra lección”.

Forma: Sin datos



16. **“Ir de la mano”**. *Carta a Felice Bauer*, 11-12 de febrero de 1913 + *Carta a Felice Bauer*, 13-14 de febrero de 1913.

27. Ir del brazo (p. 468)

Lugar y fecha: La fecha en que se dibuja *“Ir de la mano”* es el 11-12 de febrero de 1913. Con todo, en la carta del 14-15 de febrero de 1913, también a Felice Bauer, “Kafka hace referencia a una foto de periódico de una pareja principesca prometida, que avanza de la misma manera”²⁵⁶.

Técnica: Tinta (Br 1, pág. 694)

Soporte: Papel

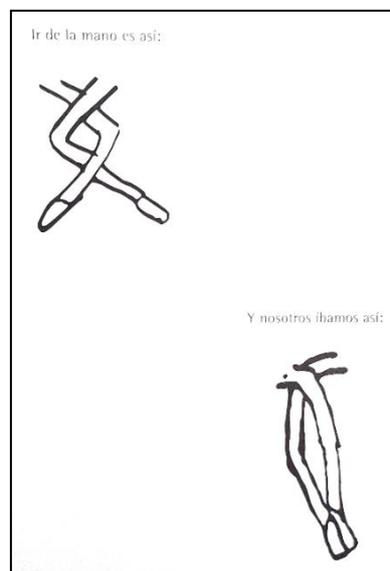
Formato: Desconocido

Localización: Colección privada (facsimil en: Forschungsstelle Prager Deutsche Literatur. Bergische Universität Wuppertal).

Primera impresión: Heller, Erich; Born, Jürgen (Hrsg.), Franz Kafka, *Briefe an Felice Bauer...*, S. (?), Frankfurt am Main, 1967.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



²⁵⁶ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 120.

17. **“Algo de mis ‘ocupaciones’”**. Carta a Milena Jesenská, septiembre u octubre de 1920.

17. „*Etwas von meinen „Beschäftigungen“*“ (p. 448) – En: Gandelman, pág. 241: “The Torture Machine”.

Lugar y fecha: Carta a Milena Jesenská, septiembre u octubre de 1920.

Técnica: ¿Tinta?

Soporte: Papel

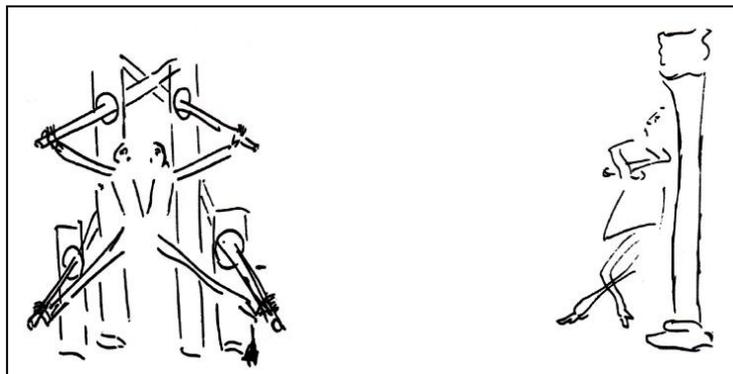
Formato: c. 16,5 cm. x 8 cm.

Localización: Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

Primera impresión: Haas (Hrsg.), Franz Kafka, Briefe an Milena, S. 230, New York, 1952

Tema: Sin dejar de lado la carta a Milena, recuerda temáticamente a *En la colonia penitenciaria*, y, estilísticamente, a Rembrandt y Soutine.

Forma: Gandelman, “Kafka...”, p. 242: Rembrandt, “Slaughtered Ox” [*El buey desollado*, 1655]; Sudaka, *Le regard...*, pp. 144-145: “Le Boeuf sanguinolent de Rembrandt qui deviendra celui de Soutine [el buey sangrando de Rembrandt que se convertirá en el de [Chaïm] Soutine [y su *Le Boeuf écorché* o *El buey desollado*, 1925]”.



18. **“Volatineros japoneses”**. *Diarios*, noviembre de 1909.

15. Equilibristas japoneses (p. 444) – “Los Acróbatas” en Sudaka (p. 84) y en Gandelman (p. 247).

Lugar y fecha: Primer cuaderno del diario (“Primer cuaderno en cuarto”), donde se habla de esos “volatineros japoneses”, quizá como recuerdo de la actuación en Praga del grupo japonés “The Mitsutas”, noviembre de 1909. *Diarios* está configurado con la integración de doce manuscritos (Cuadernos en cuarto, de dimensiones aprox. 25 x 20 cm) más dos legajos. El Cuaderno 1, al que pertenece este dibujo, tiene, en la edición crítica alemana, la primera entrada datada con fecha 17/18 (18./19.) Mai (1910); delante de esta entrada aparecen poco más de una docena sin fecha, *Equilibristas japoneses*, aparece en la última entrada sin fecha.

Técnica: Pluma y tinta negra.

SopORTE: Papel

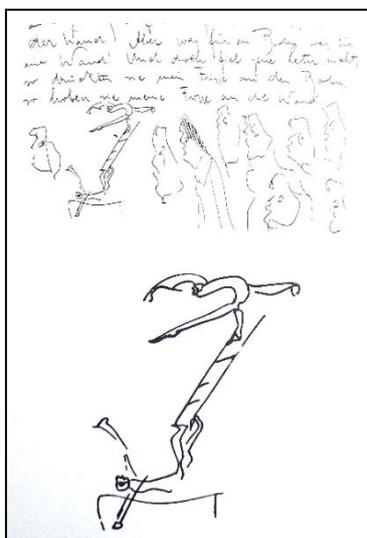
Formato: 18,5 cm. x 7,5 cm. (Van Dorst & Bokhove), 16,5 cm. x 8 cm. (Ruano Roldán)

Localización: KBod AI, 1, en Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Brod (Hrsg.), Franz Kafka, Tagebücher, S. 588, New York, 1948 und 1949 (?).

Tema: Gandelman, “Kafka...,” pp. 256, 265: “theme of the Circus or the Acrobats” [...] the Expressionists,” (humorismo de) Klee.

Forma: Sudaka, *Le regard...*, p. 188: Kirchner: “L’Écuyère de cirque” (1912), p. 188: Heckel: “Équilibristes” (1910); Gandelman, “Kafka...,” pp. 266-267: Klee: “Zwei Tanten”, “Lektüre auf dem Bett” “Karikatur eines Möbels”.



19. **Acróbatas.** *Diarios*, otoño de 1910.

16. Acróbatas (p. 446)

Lugar y fecha: Segundo cuaderno del diario (“Segundo cuaderno en cuarto”), donde, poco antes (¿noviembre de 1910?), se hace referencia a los “trapezistas en los espectáculos de variedades”, causada posiblemente por una visita al circo o a un espectáculo de variedades.

Técnica: Lápiz

Soporte: Papel

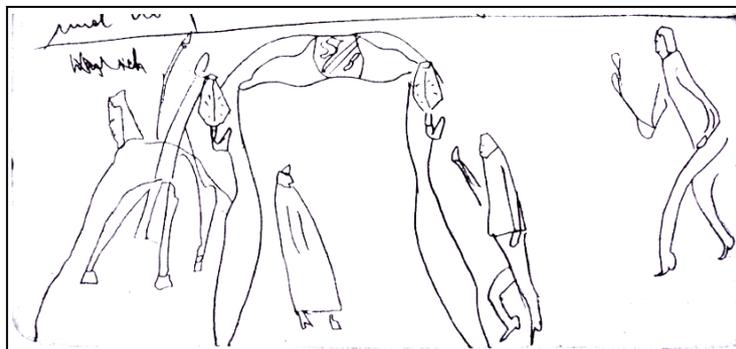
Formato: c. 19 cm. x 9 cm. (sólo ilustración)

Localización: KBod A1,2, en Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Koch, Hans-Gerd; Müller, Michael, Pasley, Malcolm (Hrsg.), Franz Kafka, *Tagebücher* (Krit. Ausg.), S. (?), Frankfurt am Main, 1990 (?).

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



20. **Hombre entre criaturas fabulosas.** *Carta a Felice Bauer*, 10-11 de enero de 1913.

18. Hombre entre figuras fabulosas (p. 450)

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Tinta?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Archivo Klaus Wagenbach, Berlín.

Primera impresión: Brod, *FK...*, (3ª ed. ampl.), p. insertada [7, arriba], enfrente p. 256, Frankfurt am Main, 1954.

Tema: Gandelman, “Kafka...,” p. 267: “This sketch could perhaps be seen as a humorous interpretation of the Wasserman novel, *Das Gänsemännchen* [*El hombrecillo de los gansos*]; or else it may refer to some burlesque scene witnessed by Kafka”.

Forma: Gandelman, “Kafka...,” p. 267: “a man in black, a butler or a man dressed up for a concert, surrounded by gesticulating and threatening figures, two of which are holding huge fowls [aves de caza] in their arms”.



21. **Mujer serpiente.** *Diarios*, 8 de agosto de 1917.

45. Mujer serpiente (p. 504)

Lugar y fecha: “Cuaderno de vocabulario C” (“Cuaderno en cuarto” con ejercicios de hebreo), julio de 1923.

Técnica: Desconocido

Soporte: ¿Papel?

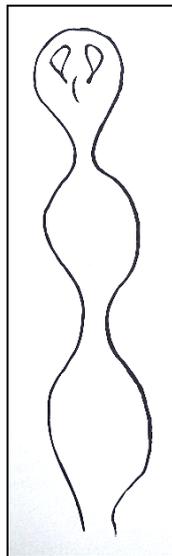
Formato: 2,5 cm. x 12 cm.

Localización: KBod AIII, 12, en Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Bokhove, Niels; van Dorst, Marijke (ed.), ‘*Einmal ein großer Zeichner*’ *Franz Kafka als bebildend kunstenaar* (2ª ed. rev. y ampl.), Utrecht, 2003.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



22. **Manifestación de protesta.** *Diarios*, 6 de agosto de 1914 + *El desaparecido*, 1912-13.

24. Manifestación (p. 462)

Lugar y fecha: A causa de las pancartas, puede conectarse con la nota del diario (6 de agosto de 1914) relativa a una “manifestación patriótica” en Praga tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial, agosto de 1914.

Técnica: Desconocido ¿Pluma y tinta?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

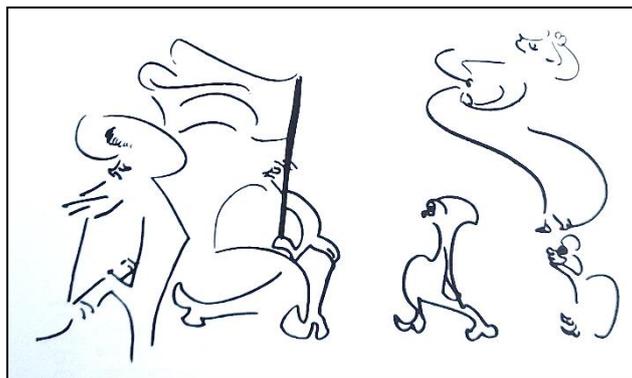
Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *ÜFK*, S. 401, Frankfurt am Main und Hamburg, 1966.

Tema: Sin datos

Forma: Rothe, KH2, pág. 566: “Burlesca, estilo Disney, una criatura de fábula portando una bandera. Gandelman, “Kafka...”, p. 265: Klee; Sudaka, *Le regard...*, p. 186: “développent à la façon de Grosz et de Kichner moins une dénonciation qu’une distance ironique”.



23. (arriba) **Figuras que caminan.** *Descripción de una lucha*, 1907-08.

21. (arriba) Caminantes / Portadores llevando un palanquín (p. 456) - ¿Por la colina de Petrin?²⁵⁷

Lugar y fecha: Posiblemente conectada con el relato -incompleto, comenzado en aquellos años- *Descripción de una lucha*. Apuntes tomados por Kafka en clase de Derecho, segundo ciclo, 1903-05. En: Wagenbach, *FKJ*, S. 127: ‚Konvolut, dessen einzelne Blattränder er in der Langeweile der Vorlesungen mit Dutzenden von Zeichnungen ausfüllte‘ [Legajo, los márgenes de las hojas los llenó, en el aburrimiento de las clases con unas docenas de dibujos].

Técnica: Desconocido ¿Lápiz?

Soporte: Papel

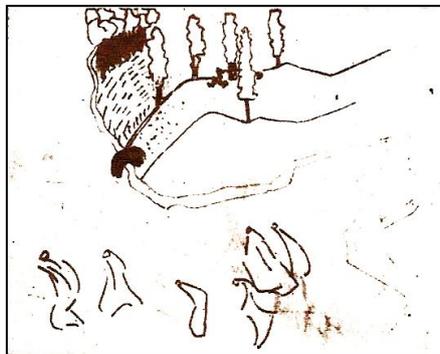
Formato: Desconocido

Localización: Archivo Klaus Wagenbach, Berlín.

Primera impresión: Wagenbach, *FKJ*, p. insertada [14], enfrente p. 113, Bern, 1958.

Tema: Sin datos

Forma: Rothe, *Kafka...*, S. 20: (siguiendo a J. S. White): Van Gogh: ‚die angebliche Trägerszene zu Beschreibung eines Kampfes [Abb. XV] enthüllen nach White nicht nur einen inneren Sturm von van Goghscher Dynamik, sondern vermitteln überdies durch ihre Bildgegenstände eine Atmosphäre von Leere und Unfruchtbarkeit (z. B. die dürren Sträucher und Bäume in der Trägerszene) [Van Gogh: la supuesta escena portadora para describir una pelea [fig. XV], según White, no solo revelan una tormenta interior de dinamismo de van Gogh, sino que también transmiten una atmósfera de vacío y esterilidad a través de su tema (por ejemplo, los arbustos y árboles marchitos en la escena del portero)].‘; Rothe, ‚Zeichnungen‘, *Kafka-Handbuch*, II, S. 568: (= Kafka..., S. 20).



²⁵⁷ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 122.

23b. (abajo) **Litera junto a río y árbol.** *Descripción de una lucha*, 1907-08.

21. (abajo) Porteadores llevando un palanquín dirigiéndose hacia un árbol, sobre cuyo tronco está apoyada una figura yacente (p. 456)

Lugar y fecha: Véase 23

Técnica: Desconocido ¿Lápiz?

Soporte: Papel

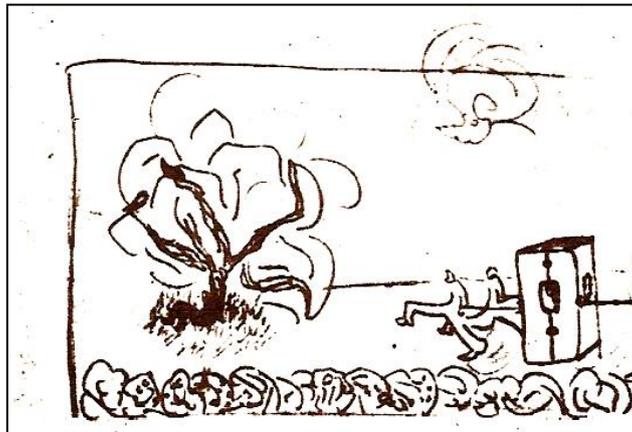
Formato: Desconocido

Localización: Archivo Klaus Wagenbach, Berlín.

Primera impresión: Wagenbach, *FKJ*, p. insertada [14], enfrente p. 113, Bern, 1958.

Tema: Sin datos

Forma: Véase 23



24. **Casa de campo de Goethe en Stern.** *Diarios de viaje*, junio/julio de 1912 + *Postal a Ottla Kafka*, Riva, 28 de septiembre de 1913 + *Diarios*, 31 de enero de 1912 + *Diarios de viaje*, agosto/septiembre de 1911.

13. Casa del jardín de Goethe, en la Estrella, en el Parque del Ilm, Weimar (p. 440)

Lugar y fecha: Bloc de notas, empleado, entre otras ocasiones, durante una visita a Weimar (29 de junio – 7 de julio 1912). De manera simultánea, Kafka dibujó con Brod (1 de julio 1912) la casa de campo de Goethe en el parque de Ilm, Weimar. Según Brod, *ÜFK*, pág. 393, incompleto. Ruano señala que se trata del viaje a Weimar-Jungborn del 28 de junio al 29 de julio de 1912. Siendo el dibujo del ¿lunes 1 de julio?

Reise Weimar – Jungborn von 28 Juni – 29 Juli. Nos ha llegado manuscrito en dos partes: las notas hasta el fin de la estada en Weimar las pasó Kafka a limpio, ya en Praga, en un cuaderno [en octavo] de aprox. 20 x 16,5 cm. La segunda parte, en Halberstadt y la estancia en el Sanatorio Jungborn, en un bloc de hojas sueltas de aprox. 15 x 10 cm (cf.: Brod, Max; Kafka, Franz, *Eine Freundschaft, I, Reiseaufzeichnungen*, S. 242: ‚Montag 1 juli., S. 298).

Técnica: Lápiz

Soporte: Papel

Formato: c. 15 cm. x 8 cm.

Localización: KPriv AIII, 4 (Colección privada)

Primera impresión: Brod, *Glauben...*, S. 109, Winterthur, 1948.

Tema: Sudaka, *Le regard...*, p. 79: “le thème du Château anthropomorphique [de] tradition romantique” [el tema del castillo antropomórfico de tradición romántica]. Rothe (*Kafka...*, S. 18): „und weist eine Physiognomierungstendenz in de Art von Irre- und Kinderzeichnungen aus“ [y muestra una tendencia a la fisonomía en el tipo de dibujos desviados e infantiles]; Rothe (‚Zeichnungen‘, *Kafka-Handbuch*, II, S. 566): „wie sie häufig auf den Bildneri Geisteskranker begegnet [como se encuentra a menudo en las pinturas de los enfermos mentales].

Forma: Rothe, *Kafka...*, S. 18: ‚Kubinschen Behausung‘ [la vivienda de Kubin]; Rothe, ‚Zeichnungen‘, *Kafka-Handbuch*, II, S. 566: ‚Kubins verwunschene Behausungen‘; Sudaka, *Le regard...*, p. 81: “Les “châteaux” de Paul Klee” [los castillos de Paul Klee].



25. **Campanario, probablemente en Osteno.** *Diarios de viaje*, agosto/septiembre de 1911 + *El castillo*, 1922.

37. Campanario. Parroquia de los Santos Pedro y Pablo, en Osteno (p. 488)

Lugar y fecha: Según H. Binder (Binder, Sicht, pág. 63 e ilustración 4), se refiere a la iglesia de Albogasio Superiore, en San Mamette, orilla norte del lago de Lugano. También es posible pensar en la de Albogasio Inferiore, en el mismo lugar.

Técnica: Lápiz

Soporte: Papel

Formato: c. 8 cm. x 13 cm.

Localización: KPriv AIII, 1 (Colección privada).

Primera impresión: Rodlauer, Hannelore; Pasley, Malcolm (Hrsg.), Max Brod - Franz Kafka, *Eine Freundschaft I: Reiseaufzeichnungen*, S. [153], Frankfurt am Main, 1987.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



26. **(arriba) Iglesia y casas en Gandria.** *Diarios de viaje*, agosto/septiembre de 1911 + *Carta a Grete Gloch*, 16-17 de junio de 1914 + *Carta a Robert Klopstock*, 24 de julio de 1922.

35. Gandria (p. 484)

Lugar y fecha: Diario de viaje Lugano-Milán-París-Erlenbach (agosto-septiembre de 1911), 1 de septiembre de 1911.

Técnica: Lápiz

Soporte: Papel

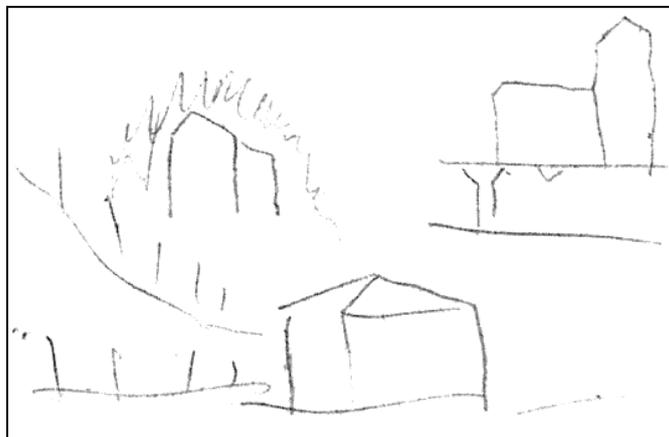
Formato: 8 cm. x 6 cm. (26 y 26b al alimón)

Localización: KPriv AIII, 1 (Colección privada).

Primera impresión: Rodlauer, Hannelore; Pasley, Malcolm (Hrsg.), Max Brod - Franz Kafka, *Eine Freundschaft I: Reiseaufzeichnungen*, S. [152], Frankfurt am Main, 1987.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



26b. **(abajo) Fuente en San Margherita.** Véase 26.

36. Fuente. Surtidores en Santa Margherita (p. 486)

Lugar y fecha: Véase 26

Técnica: Véase 26

Soporte: Véase 26

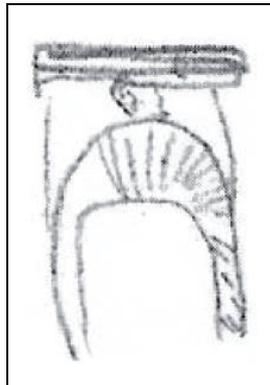
Formato: Véase 26

Localización: Véase 26

Primera impresión: Véase 26

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



27. “Un puente como éste”. *Diarios de viaje*, agosto/septiembre de 1911 + *El puente*, 1916.

33. ‚Eine derartige Brücke‘ (p. 480)

Lugar y fecha: Durante un viaje en tren de Praga a Zúrich, 26-27 de agosto de 1911, desarrollado durante el trayecto Lindau-Bregenz-Höchst-Rorschach-St. Gallen. Tal vez el puente sobre el Viejo Rhin (Brod: “Por la mañana me despierta Kafka al ver un alto puente. Molesto al principio, contento después, porque hay mucho que ver. Estamos en Suiza”).

Técnica: Tinta negra

Soporte: Papel

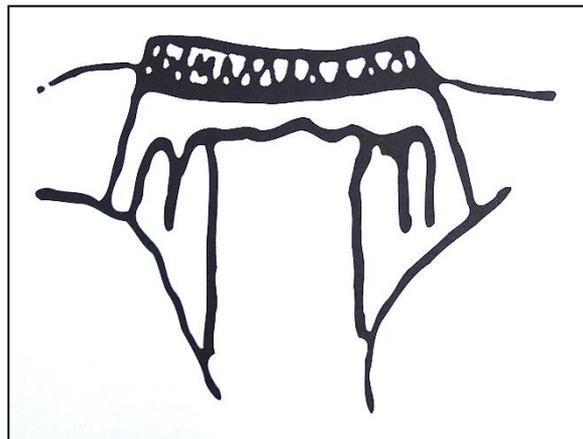
Formato: c. 5 cm. x 5 cm.

Localización: KPriv AIII, 1 (Colección privada).

Primera impresión: Rodlauer, Hannelore; Pasley, Malcolm (Hrsg.), Max Brod - Franz Kafka, Franz, *Eine Freundschaft I: Reiseaufzeichnungen*, S. 144, Frankfurt am Main, 1987.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



28. **Mesa de juego en el casino del balneario, Lucerna.** *Diarios de viaje*, agosto-septiembre de 1911.

34. Mesa de juego. Casino en Lucerna (p. 482)

Lugar y fecha: Diario de viaje Lugano-Milán-París-Erlenbach (agosto-septiembre de 1911), 27 de agosto de 1911.

Técnica: Tinta negra

Soporte: Papel

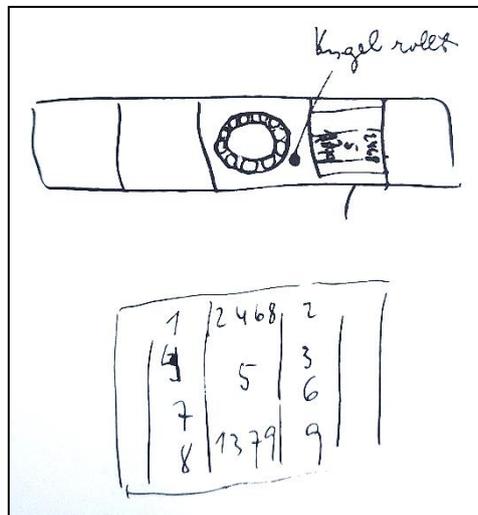
Formato: c. 8 cm. x 5 cm.

Localización: KPriv AIII, 1 (Colección privada).

Primera impresión: Rodlauer, Hannelore; Pasley, Malcolm (Hrsg.), Max Brod - Franz Kafka, *Eine Freundschaft I: Reiseaufzeichnungen*, S. 149, Frankfurt am Main, 1987.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



29. **Condiciones de vida en Villa Tatra, Tatranské Matliare.** *Carta a Max Brod*, 13 de enero de 1921 + *Carta a Max Brod*, finales de enero de 1921.

39. Croquis. Situación de balcones y ventanas en Villa Tatra (p. 492)

Lugar y fecha: Carta a Max Brod, Tatranské Matliare, enero de 1921.

Técnica: Desconocido ¿Pluma y tinta?

Soporte: Papel

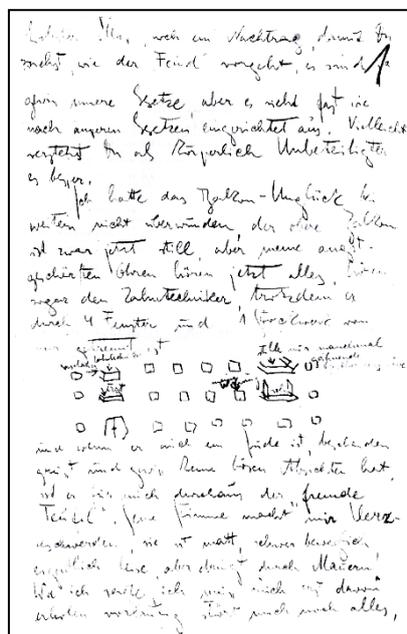
Formato: 19 cm. x 5,5 cm. (estimado)

Localización: Desconocido

Primera impresión: Sin datos

Tema: Indica la situación del dormitorio de Kafka y de otros huéspedes en el sanatorio donde estuvo desde diciembre de 1910 hasta agosto de 1912. Indicaciones de Kafka a su esquema, de izquierda a derecha y de arriba abajo: “Casubio” (Arthur Szinay), “Técnico dental” (¿Dr. Glauber?), “viuda de farmacéutico, callada, aunque bosteza a menudo”, “Médico” (Dr. Leopold Strelinger), “mi vivienda”, “yo” (“ante el balcón”).²⁵⁸

Forma: Sin datos



²⁵⁸ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 122.

30. **“Solicitante y noble mecenas”**. *Frase de Kafka según Max Brod*, sin fecha²⁵⁹.

19. *„Bittsteller und vornehmer Gönner“* (p. 452)

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Pluma y tinta?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

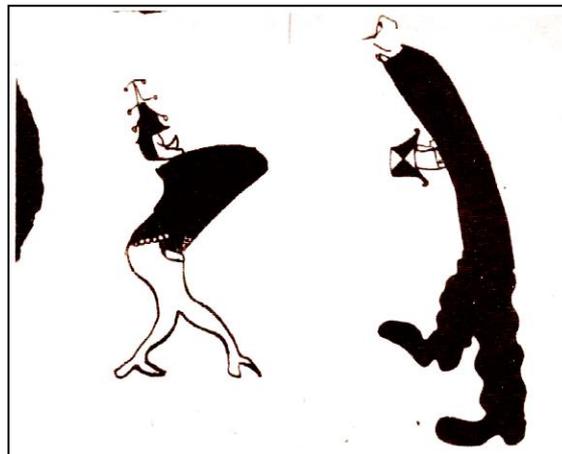
Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *FK...*, (3ª ed. ampl.), p. insertada [7, abajo], enfrente p. 256, Frankfurt am Main, 1954.

Tema: Sin datos

Forma: Sudaka, *Le regard...*, p. 186, 187: “développent à la façon de Grosz et de Kichner moins une dénonciation qu’une distance ironique”, “gravure sur bois et de l’estampe évoquant l’atmosphère de la Brücke autant que ses moyens d’expression” [desarrollan a la manera de Grosz y Kichner menos por la denuncia con distancia irónica”, “xilografías y grabados que evocan la atmósfera de *Die Brücke* tanto como sus medios de expresión].



²⁵⁹ “Qué moderada es esta gente. Vienen pidiendo. En vez de asaltar la institución y hacerlo todo pedazos, vienen pidiendo”.

31. **Abraham sacrifica a su hijo Isaac.** *Carta a Robert Klopstock*, junio de 1921.

41. El sacrificio de Isaac (p. 496)

Lugar y fecha: “Undécimo cuaderno en cuarto”, 14 de julio de 1916.

Técnica: Tinta azul

Soporte: Papel

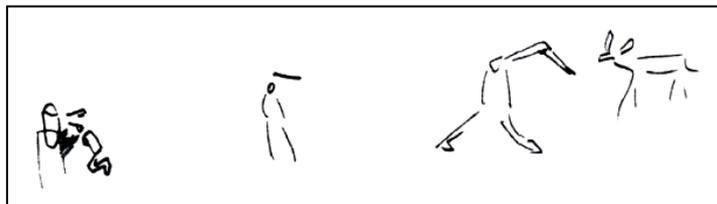
Formato: Desconocido. Cubre tal vez toda la página, c. 25 cm. x 20 cm.

Localización: KBod AI, 11, Bodleian Library, Oxford

Primera impresión: Koch, Hans-Gerd; Müller, Michael, Pasley, Malcolm (Hrsg.), Franz Kafka, *Tagebücher* (Krit. Ausg.), S. 796, Frankfurt am Main, 1990.

Tema: Por el contexto, en concreto unas anotaciones sobre el Génesis y, más precisamente, sobre Abraham, supone Rothe, KH2, pág. 562, que se representa a Abraham sacrificando a su hijo Isaac (Génesis 22, 1-29: “Abraham es puesto a prueba”). Según Sudaka, pág. 91, pertenecería al siguiente texto: “Busca ayuda en los bosques”.²⁶⁰

Forma: Sin datos



²⁶⁰ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 125.

32. **Hombre a la mesa, casera tras la pared.** *Diarios*, 9 de febrero de 1915 + *Carta a Felice Bauer*, 11 de febrero de 1915.

40. Hombre sentado con el codo apoyado en la mesa, detrás figura femenina (p. 494)

Lugar y fecha: Décimo cuaderno del diario (“Décimo cuaderno en cuarto”), 15 de febrero de 1915. Poco antes (10 de febrero de 1915), Kafka había alquilado una habitación a una casera (Bilekgasse, 10), donde viviría hasta el 15 de marzo de 1915 (Chronik, pág. 124). Con su hermana Valli, quien, cuando su marido fue movilizizado, fue a vivir con sus hijos a casa de sus padres. Fue la primera vez que Kafka vivió fuera del domicilio paterno (Ruano Roldán).

Técnica: Tinta negra

Soporte: Papel

Formato: Desconocido

Localización: KBod AI, 10, Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Koch, Hans-Gerd; Müller, Michael, Pasley, Malcolm (Hrsg.), Franz Kafka, *Tagebücher* (Krit. Ausg.), S. 728, Frankfurt am Main, 1990.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



33. **Cabeza de mujer y pata de caballo (Leonardo da Vinci).** *Diarios de viaje*, agosto/septiembre de 1911 + *Cuaderno – Un artista del hambre*, 1917 + *En la galería*, 1917 + *Diarios*, 7 de octubre de 1915.

44. Retrato de una dama y fragmento de un caballo (a la manera de Leonardo da Vinci) (p. 502)

Lugar y fecha: Diario de viaje Lugano-Milán-París-Erlenbach (agosto-septiembre de 1911), probablemente durante la estancia en París, 8-13 de septiembre de 1911.

Técnica: Lápiz

Soporte: ¿Papel?

Formato: 17 cm. x 10,5 cm.

Localización: Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

Primera impresión: Sudaka, *Le regard...*, p. 58, Paris, 2001.

Tema: Sin datos

Forma: Probablemente a partir de un dibujo de Leonardo da Vinci.



34. **Hombre maltratado ante una mesa con espectadores.** *Diarios*, 24 de agosto de 1911 + *Diarios*, 6 de junio de 1914 + *Diarios*, 13 de julio de 1916.

25. Hombre ante una mesa y personajes (p. 464)

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Lápiz?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *ÜFK*, S. 402, Frankfurt am Main und Hamburg, 1966.

Tema: Sudaka, pág. 101 y sig.: “hombre de campo”, “ante la ley”, en conexión por tanto con *El proceso*.

Forma: Sin datos



35. **Hombre hurraño de traje negro.** *Diarios*, 14 de octubre de 1921.

26. Hombre con frac (p. 466)

Lugar y fecha: Desconocido. Quizá octubre de 1911.

Técnica: Desconocido ¿Lápiz?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *ÜFK*, S. 403, Frankfurt am Main und Hamburg, Mai, 1966.

Tema: Por la expresión de la cara y la vestimenta, podría tratarse del *maître* del Café Savoy (donde Kafka asistió durante 1911-12 a obras de teatro *yiddish*), a quien Kafka describe en su diario el 14 de octubre de 1911.

Forma: Rothe, KH2, pág. 565: “un hombre mayor, vestido de frac o toga, quizá un juez, de cráneo huesudo, ajado”; Sudaka, pág. 63 y sig.: retrato del padre del Kafka, Hermann Kafka.



36. **Bebedor descontrolado.** *Descripción de una lucha*, 1907-08 + *Diarios*, 27 de octubre de 1911 + *Recuerdos de la vía férrea de Kalda*, 1914 + *Cuaderno en octavo D*, marzo/abril de 1917.

1. El bebedor (p. 416) – Destacamos que Janouch dijo: Encounter 1971, agosto: caricatura de sí mismo²⁶¹.

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Pluma y tinta?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *FK...*, S. [291], Prag, 1937.

Tema: Gandelman, “Kafka...”, p. 253: “morbid” Expressionism [de] Kubin, Nolde.

Forma: Gandelman, “Kafka...”, p. 249: Chagall, “Le soldat boit” (1912), «Der Trinker» (1911?), p. 253: Chagall: „Irgendwo außerhalb der Welt“, pp. 249-50: Grosz: „Ecce Homo-Mappe“ (1923): „Café“ (1916), „Dr Benn’s Nachtcafe“, „Nachts“; p. 253: “[con] horrible faces Kubin’s Graphics or in Nolde’s painting”, p. 253: Meidner, „Ich und die Stadt“; Sudaka, *Le regard...*, p. 95-97, 186: Grosz, “Le Café” (1916), “Nuit” (1919), Meidner: “Moi et la Ville”, Kubin: “l’expressionnisme de Kubin”, “développent à la façon de Grosz et de Kichner moins une dénonciation qu’une distance ironique”.



²⁶¹ Bokhove, Niets; Marijke van Dorst. *Franz Kafka. Dibujos*. Sexto Piso, 2011, p. 127.

37. **Paseando sin pantalones por el tejado.** *Los que pasan corriendo* (anterior a 1908).

10. Hombre que camina sobre un tejado (p. 435)

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Lápiz?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

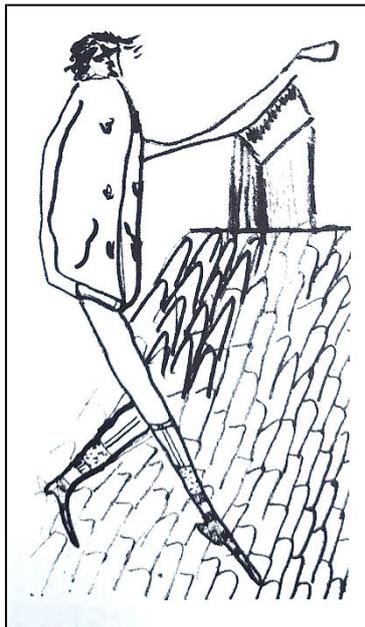
Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *Glauben...*, S. 38, Winterthur, 1948.

Tema: Gandelman, "Kafka...", p. 254: Expressionist theme.

Forma: Gandelman, "Kafka...", pp. 254, 257, 258: "Chagall with his many fiddlers astride the roofs of isbas or his beggars hovering over the "Shtettel", "Distortions of hands and heads" [en] Heckel ("Bierstube", 1912), Klee: (self-portrait, 1911), „Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich“, "Virgin in a Tree", Chagall: The "Anniversary", "Yellow Room", Kokoschka..."; Sudaka, *Le regard...*, p. 125, 127: "fantasmagorie picturale de Chagall", *Le violoniste sur le toit*, *L'Homme sur le toit*.



38. **Dos que esperan.** *El proceso*, 1914-15.

12. Dos que están sentados (p. 438) – Gandelman, págs. 240, 245: “Before the law”; Rothe, KH2, pág. 566: “Dos personas sentadas, parecidas al acusado y al juez o quizá al padre y al hijo”; Sudaka, pág. 101 y sig.: conexión con *El proceso*.

Lugar y fecha: Desconocido

Técnica: Desconocido ¿Lápiz?

Soporte: Desconocido ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Desconocido ¿Archivo Max Brod, Tel Aviv?

Primera impresión: Brod, *Glauben...*, S. 84, Winterthur, 1948.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



39. "El tentempié de Ottla. *Diarios*, 15 de septiembre de 1912 + *Diarios*, 18 de octubre de 1916.

28. 'Ottlas kleines Gabelfrühstück' (p. 470)

Lugar y fecha: Postal al novio de su hermana Ottla, Ouvaly, 16 de mayo de 1915.

Técnica: Lápiz

Soporte: ¿Cartulina?

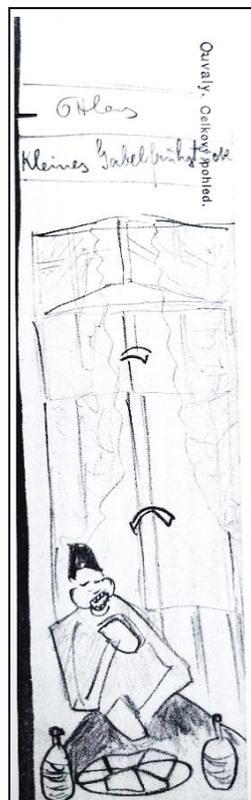
Formato: 14 cm. x 6 cm.

Localización: Bodleian Library, Oxford.

Primera impresión: Binder, Hartmut; Wagenbach, Klaus (Hrsg.), Franz Kafka, *Briefe an Ottla und die Familie*, p. insertada [9], Frankfurt am Main, 1974.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



40. **Dora Diamant.** *Carta a Tile Rössler*, 3 de agosto de 1923 + *Carta a Milena Jesenská*, noviembre/diciembre de 1923 + *Carta a sus padres*, 11 de abril de 1924 + *Carta a sus padres*, 11 de abril de 1924.

32. Título de la tesis de Ruano (p. 589)

Lugar y fecha: Manuscrito de “La cantante Josefina” [*o El pueblo de los ratones*], redactado entre mediados de marzo y primeros de abril de 1924.

Técnica: Lápiz

Soporte: Papel

Formato: Desconocido

Localización: KBod BII, 7, Bodleian Library, Oxford

Primera impresión: David, Yasha; Morel, Jean-Pierre (ed.), *Le Siècle de Kafka*, p. 126, Paris, 1984.

Tema: Sin datos

Forma: Sin datos



41. **(arriba) Mamá Kafka leyendo; (abajo) Autorretrato.** *Diarios*, 2 de octubre de 1911 + *Carta a Felice Bauer*, 2-3 de octubre de 1912.

20. (arriba) La madre de Kafka leyendo; (abajo) Autorretrato (p. 454)

Lugar y fecha: La descripción tiene fuerte semejanza con un pasaje del diario, 2 de octubre de 1911. + Quizá a partir de una foto tomada en torno a 1910 (Wagenbach, *Bilder*, pág. 105).

Técnica: Desconocida ¿Lápiz?

Soporte: ¿Papel?

Formato: Desconocido

Localización: Archivo Max Brod, Tel Aviv.

Primera impresión: Brod, *FK...*, (3ª ed. ampl.), p. insertada [8], enfrente p. 257, Frankfurt am Main, 1954.

Tema: Rothe (*Kafka...; Zeichnungen', Kafka-Handbuch, II*). Señala la lectura freudiana (complejo de Edipo) que sobre este dibujo realizó el psiquiatra americano J. S. White (*Psyche and Tuberculosis: The Libido of Franz Kafka*, 1967), lectura que es seguida por J. Sudaka (*Le regard...*).

Forma: Sin datos



Dibujo que no aparece en *Franz Kafka. Dibujos de Bokhove y van Dorst*.²⁶²

31. „Ein schweres Bilderrätsel“ (p. 476)

Lugar y fecha: Carta a Milena Jesenská. 28 de julio de 1920.

Técnica: ¿Tinta?

Soporte: Papel

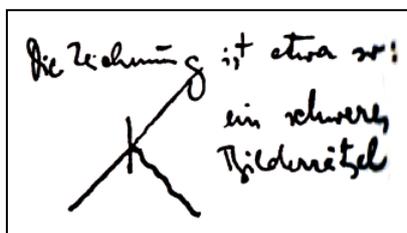
Formato: Desconocido

Localización: Deutsche Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

Primera impresión: Born, Jürgen; Müller, Michael (Hrsg.), Franz Kafka, *Briefe an Milena*, S. 154, Frankfurt am Main, 1983.

Tema: Aparece en la parte superior izquierda de la última página de la carta bajo la inscripción: «Tengo ante mí sobre el papel secante todavía un dibujo con lápiz azul, que se refiere a ti. El dibujo es algo así: un jeroglífico difícil».

Forma: Sin datos



²⁶² Incluido por la cualidad “dibujística” que el propio Kafka le atribuye.

Anexo IV: Relación de películas vistas por Kafka (extraída de *Kafka va al cine*)²⁶³

En **naranja** las películas que se conservan.

1. ***Den hvide Slavehandels sidste offer* (La esclava blanca)**

Nordisk, Dinamarca, 1910

Dirección: August Blom - Guión: Peter Christensen - Cámara: Axel Graatkjaer

Reparto: Clara Wieth (Edith von Felsen), Lauritz Olsen (ingeniero Faith), Thora Meincke (Otto Lagoni), Ingeborg Rasmussen (Frederic Jacobsen), Ella la Cour (Peter Nielsen).

Metraje: 930 m.

2. ***Der Andere* (El otro)**

Alemania, 1913

Dirección: Max Mack – Guión: Paul Lindau – Música: Altmann-Nemo

Reparto: Albert Bassermann, Hanni Weisse, Leon Resemann, Emerich Haube, Rely Ridon, Otto Collot, Paul Passarge, C. Lengling.

5 actos. Metraje: 1766 m.

3. ***Endlich allein, oder Isidors Hochzeitsreise* (Por fin solo o El viaje de bodas de Isidoro)**

Vitascope, Alemania, 1913

Dirección: Max Mack (a partir de la obra de teatro de Anton y Donat Herrnfeld)

Reparto: Anton Herrnfeld, Donat Herrnfeld y Hanni Weisse.

3 actos. Metraje: 1060 m.

4. ***Katastrofen i Dokken* (Catástrofe en el dique)**

Nordisk, Dinamarca, 1913

Reparto: Richard Jensen, Jonna Neiiendam, Kai Lind, Gudrun Houlberg, Valdemar Møller, Heldur Møller, Rasmus Ottesen, Peter S. Andersen, Hakon Ahnfeldt-Rønne.

Metraje: 950 m.

5. ***La Broyeuse de coeurs* (La rompecorazones)**

Valetta y Pathé, Francia, 1913

Metraje: 850m.

6. ***La Leçon du gouffre* (La lección del abismo)**

Pathé, Francia, 1913

7. ***La Tournée du docteur* (El doctor generoso)**

Pathé, Francia, 1911

Dirección: Dupuis

²⁶³ Zischler, Hanns. *Kafka va al cine*. Editorial Minúscula, 2008.

- Reparto: M. Thali, M. Treville, Mlle. Dermoz.
Metraje: 225 m.
8. ***La célèbre bandit Garouge* (El famoso bandido Garouge)**
Edison, Francia, 1913
9. ***Le Collier vivant. Scènes de la vie de l'Ouest américain* (Esclavos del oro)**
Gaumont, Francia, 1913
Dirección: Jean Durand
Reparto: Berthe Dagmar, Gaston Modot, Max Dhartigny
10. ***Le galant de la Garde française* (El soldado galante)**
Pathé, Francia, 1908
Metraje: 175 m.
11. ***Le Gendarme altéré* (El gendarme sediente)**
Pathé, Francia, 1908
Metraje: 100 m.
12. ***Le Tri-centenaire de la dynastie Romanoff* (Noticiero semanal sobre la celebración del tricentenario de la dinastía de los Romanov)**
Metraje: 185 m.
13. ***L'enfant de Paris* (La pequeña Lolotte)**
Gaumont, Francia, 1913
Dirección: Leonce Perret
Reparto: Suzanne Privat
Metraje: 2436 m.
14. ***Nick Winter et le vol de la Joconde* (Nick Winter y el robo de *La Mona Lisa*)**
Pathé, Francia
Dirección: Brusquet
Metraje: 170 m.
15. ***Nur einen Beamten zum Schwiegersohn* (Para yerno solo quiero a un funcionario)**
Lux, Alemania, 1913
16. ***Pêche au hareng en mer du nord* (Los subsidios por enfermedad de los pescadores islandeses)**
Pathé, Francia, 1911
17. ***Seltsame Insekten* (Insectos raros)**
Alemania 1912
Metraje: 175 m.
18. ***Shivath Sión* (Regreso a Sión)**

Comisión sionista de Jerusalén y Oficina Central del Fondo Nacional Judío, Palestina y Alemania, 1920

19. *The Kid* (El chico)

Chaplin y First National, 1919-20

Guión y dirección: Charles Chaplin

Reparto: Charles Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan, Carl Miller, Tom Wilson

Metraje: 1615 m.

20. *Theodor Körner*

Deutsche Mutoskop, Alemania, 1912

Metraje: 1300 m.

21. *Une intrigue à la cour de Henri VII* (Una intriga en la corte de Enrique VII, rey de Inglaterra)

Pathé, Francia, 1913

Dirección: Morlhoz

Reparto: Madeleine Roche, M. Volny, Mlle. Massart, M. Etievant.

Metraje: 800 m.

