



Kafka, lo kafkiano y el cine fantástico. Jonathan Allen y Jesús Palacios (2024). Barcelona: Hermenauta

«Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto»

(Kafka 1997, 133)¹. Así comienza la que probablemente sea la obra más conocida de Franz Kafka, *La metamorfosis* (1915); una obra que, en efecto, ha marcado a las letras universales por su profunda descripción de la soledad, la desigualdad y la deshumanización; y una obra que, como su autor y el resto de sus composiciones, ha marcado a toda una generación a través de su simbolismo existencial, asunto este —junto con el resto de temas y técnicas presentes en su literatura— que ha evolucionado hacia esa cosmovisión de «lo kafkiano». Y, si bien es cierto que la influencia del autor praguense es evidente en la literatura de los siglos xx y xxi, no menos cierto es que su implicación en los territorios humanísticos no es excluyente a su proyección en otros ámbitos como el que Ricciotto Canudo denominó el «séptimo arte» (1911).

Esa es, precisamente, la realidad que estudia y describe la obra *Kafka, lo kafkiano y el cine fantástico* (2024): este estudio aborda la influencia —y el (des)amor del autor— en y por el mundo del celuloide. La obra aparece dividida en dos capítulos distintos, a saber: «Primera Parte. Kafka: cinefilia y cinematografía» (pp. 21-111) y «Segunda parte. Metamorfosis, procesos y castillos en el aire: Kafka, lo kafkiano y el cine fantástico» (pp. 113-244). Más allá de esto, el libro cuenta con una «Introducción» (pp. 11-20) y varios «Apéndices»

(pp. 245-284), apartado este último compuesto por la «Filmografía esencial del fantástico kafkiano» (pp. 247-275), la «Bibliografía» (pp. 276-280) y por los «Autores» (pp. 281-283).

La «Introducción» (pp. 11-20) del estudio, escrita por Jonathan Allen y Jesús Palacios, (re) afirma constantemente lo kafkiano como un hecho vertebrador de los siglos xx y xxi, en tanto que realidad común, general y real del ser humano y sienta las bases teóricas de todo el estudio: «Lo kafkiano [...] se ha vuelto de uso común y corriente. Incluso por parte de quienes jamás han leído una línea del autor, ni probablemente la lean» (p. 11). A esto se añade: «Que Kafka [...] y lo kafkiano [...] estén presentes en prácticamente todos los medios y formatos asociados al consumo popular de cultura es el signo definitivo de su poder performativo, de su influencia esencial [...] [en] nuestra civilización moderna» (p. 13). Y se concluye: Kafka «desborda los límites de la literatura» (p. 13), pues es evidente su carácter presente que «estriba en su íntima relación con el lenguaje y la expresión cinematográficos» (p. 15).

Esto es, precisamente, lo que podrá encontrarse el lector en las dos partes principales que componen este libro, pues en ambas analizan la manera en la que Kafka y sus influencias se han manifestado en el cine fantástico. Si se centra la lectura en la «Primera Parte. Kafka: cinefilia y cinematografía» (pp. 21-111), se hallará un estudio de Jonathan Allen compuesto por «Praga, Kafka y los inicios del cine» (pp. 23-41), «Literalidad y simbolismo. Las primeras adaptaciones» (pp. 42-92) y por «Después de Kafka: símbolo y metatexto» (pp. 93-111). En líneas generales, a lo largo de estas páginas, lo que se hace es abordar las distintas adaptaciones de la obra Kafka al cine.

Comenzando por «Praga, Kafka y los inicios del cine» (pp. 23-41), en ella se manifiesta la «cinefilia del escritor judeo-checo» (pp. 23), todo ello visto en estudios como el de Hans Zischler *Kafka geht ins Kino [Kafka va al cine]*. Así, y a través de la cita de algunos pasajes del escritor, se pone de relieve la forma en la que *la palabra en movimiento* transita las letras del autor, no solo de forma positiva, sino también de manera antagónica, pues este también *rechazaba* al «per-

¹ Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. Edición de Ángeles Camargo. Madrid: Cátedra Letras Universales, 1997.





petuo movimiento, a la acción sin pausas que anula toda “quietud” y toda “calma”. Su mente y su espíritu participan de un debate continuo, se ven atrapadas por una dialéctica cultural que solamente la irrupción del sonido resolvería definitivamente» (pp. 37-38).

Aparecerá ahora «Literalidad y simbolismo. Las primeras adaptaciones» (pp. 42-92), 50 páginas en las que Allen presenta un estudio sobre adaptaciones de la obra de Kafka como *El proceso* (*The Trial*, 1962) a través del análisis de varios aspectos esenciales que Orson Welles ajusta a su *film*, como «la caracterización de los personajes femeninos» (p. 45) gracias a actrices como Romy Schneider, la «aprensión y angustia» (p. 48) o la «defensa y resistencia» (p. 48) visible en Anthony Perkins; o, claro, que decide libremente modificar, como «la escena final» (p. 48). Sucede lo mismo con *The Castle* (*Das Schloß*, 1926); ahora bien: en este caso se presenta una exégesis sobre la adaptación de Rudolf Noelte *The Castle* (*Das Schloss*, 1968) —«aunque la línea narrativa se respeta, Noelte corta y recorta episodios para encajarlos dentro de un texto visual de una hora y media en la que, probablemente, sea la recreación más sombría y desolada de la inacabada novela» (p. 59)—; la de Michael Haneke *Das Schloss* (1977) —un «filme que se aferraría tenazmente al texto y le sería excepcionalmente fiel en general. De hecho, podemos hablar de una traslación fílmica del original literario cuyo principio e inspiración se empeñan en la verosimilitud» (p. 67); y la de Konstantin Seliversov (2016) *The Castle* (*Zamok*) —«visión de la misma novela [...]. El texto fílmico se mantiene fiel en gran medida al texto literario, no hay alteraciones significativas de la cronología de la acción, ni de la geografía ni de la ambientación histórica» (p. 72)—.

Otro tanto sucede con *Zamok*, de Alekséi Balabánov (1994), *film* en donde está presente el universo kafkiano de la novela inacabada del autor por su estética y simbolismo pero cuya «proyección simbólica» (p. 78) hace que aparezca ante el espectador otra historia que «cobra vida propia» (p. 78). Finaliza el ensayo con la mención y análisis de *Kafka, la verdad oculta* (1991), de Steven Soderbergh, y *Franz Kafka's It's a Wonderful Life* (1995), de Peter Capaldi. Tras ello, se podrá leer «Después de Kafka: símbolo y meta-

texto» (pp. 93-111), apartado este dedicado a ver las influencias *indirectas* de Kafka sobre cineastas como Stanley Kubrick (*El resplandor* [*The Shining*, 1980]), David Lynch —*Twin Peaks: Fuego camina conmigo* [*Twin Peaks: Fire Walk With me*, 1992]; *Mulholland Drive* (2001)—, Marco Ferreri (*La audiencia* [*L'udienza*, 1972]), Roman Polanski (*El quimérico inquilino* [*Le locataire*, 1976]) o en Martin Scorsese (*Jo, ¡qué noche!* [*After Hours*, 1985]), entre otros. Todas estas películas revelan de forma clara su relación con *lo kafkiano* por diversos asuntos, lo que las convierte, tal y como demuestra de manera excelente Jonathan Allen, en un «hipotexto» (p. 110) de Kafka.

Tras el estudio de Allen, aparecerá la «Segunda parte. Metamorfosis, procesos y castillos en el aire: Kafka, lo kafkiano y el cine fantástico» (pp. 113-244). En esta ocasión, esta parte del manual se dividirá en 8 capítulos, cada uno de ellos dedicado a la misma realidad, pero sin títulos, solo separados por números romanos y una cita del mencionado autor praguense. En esta ocasión, Jesús Palacios ofrece a quien acceda a estas páginas un estudio sobre cómo lo kafkiano ha influido en el cine de ciencia ficción, de terror o en el surrealismo, entre otros asuntos.

Comenzando por los capítulos «I» (pp. 115-118) y «II» (pp. 118-121), en ellos Palacios sienta las bases de la tarea abordando el término central que ocupará su trabajo: «Puede que no exista ninguna experiencia más kafkiana que intentar definir lo kafkiano» (p. 115). Y añade: se trata de «penetrar en un bucle interminable que se remite y nos remite, una y otra vez, a las propias obras de Kafka, sagrado hipertexto de lo kafkiano» (p. 116). Así, se deja claro que «aunque [...] nuestra intención es limitar estas páginas al estudio de lo kafkiano en relación con [...] el [...] cine fantástico [...], es necesario delimitar a su vez qué es o qué entendemos aquí por lo kafkiano» (p. 118). En esta investigación, se entenderá que esta realidad «abarca mucho más que lo literario, artístico y estilístico. Constituye una auténtica *weltanschauung*. Una cosmovisión. Una concepción universal del ser y el estar en el mundo» (pp. 119-120).

Se completará esta *introducción* con el apartado «III» (pp. 121-130), parte de la obra en la que el crítico de cine abordará la figura de Kafka en tanto que «escritor de literatura fantástica» (p.

121): en las páginas que componen este apartado, Palacios se acercará a la figura de Kafka como un «artista solitario» (p. 123) analizándolo y comparándolo con figuras como las de Poe, Stevenson o Gógol. Así, sentadas las bases teóricas, se hallan una serie de capítulos en donde el autor deja claro su cometido: «veamos ya qué entendemos o, al menos, queremos entender por lo “kafkiano” en su especial relación con el cine fantástico» (p. 130).

Tras volver a ahondar en el término kafkiano en el capítulo «iv» (pp. 131-144), se comienza a analizar cómo esta realidad es abordada en algunas películas de cine fantástico a razón de ciertos temas constantes en el género fantástico. En este sentido, se abordan coyunturas como «la complejidad carente de sentido» (p. 137), la «atemporalidad de la narrativa» (p. 140) o los «(anti) héroes de Kafka» (p. 142) en relación con películas como *Dark City* (1998), de Alex Proyas, o *Taxandria* (1994), de Raoul Servais.

Se centrará el autor en el capítulo «v» (pp. 145-159) en la distopía kafkiana a través de *films* como la ya mencionada *Dark City* (1998), de Alex Proyas, *Langostas* (*The Lobsters*, Yorgos Lanthimos, 2015) o series como *El prisionero* (*The prisoner*, Patrick McGohab, 1967). Así, se deja claro según el autor que «mucho antes de los ministerios de la verdad de Orwell, de las cadenas de producción fordianas de Huxley y [...] de las obras de Dick [...], Kafka intuyó [la distopía]» (p. 152). Durante las páginas citadas se reflexiona sobre qué es la distopía kafkiana —«lo distópico en Kafka posee un componente psicológico íntimo» (p. 155)— y se concluye la importancia que ha tenido este asunto más allá de Huxley o Orwell.

Continuará el libro con el capítulo «vi» (pp. 160-181), apartado este en donde se abordará todo lo relacionado con el terror y el miedo como tema central en la obra de Kafka y, por tanto, su influencia dentro del cine fantástico, pues «resulta obvio, pero no por ello menos significativo, que *La metamorfosis* puede y debe verse como evidente ejemplo pionero de [...] *body horror*» (p. 163). Así, a través del estudio de *films* como *La mosca* (*The fly*, 1986) y *Crímenes del futuro* (2022), ambas de David Cronenberg, *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) o *Terciopelo azul*

(*Blue Velvet*, 1986), todas ellas de David Lynch, y otras como *Vivarium* (2019), de Lorcan Finnegan —entre otras—, se abordarán conceptos como el *film noir*, el *body horror*, el terror o el miedo kafkiano en el cine: «¿Qué sería del terror moderno sin Kafka y lo kafkiano?» (p. 181).

Cerrarán el trabajo el capítulo «vii» (pp. 182-225) y el «viii» (pp. 226-244). El primero de ellos se dedicará de forma amplia a analizar el humor como tema presente también en las composiciones del autor praguense: «la risa, como escalofrío del terror, es un reflejo inmediato de nuestras emociones más primarias» (p. 182). Así, en este capítulo se manifiesta la admiración de Kafka por autores como Charles Chaplin, director que según Walter Benjamin albergaba «cierto parentesco [...] [con] el *corpus* kafkiano» (p. 185). En este sentido, a lo largo de estas páginas se presentará una exégesis del humor (absurdo y surrealista) visible en películas como *Goto, isla del amor* (*Goto, l'île d'amour*, 1969), de Walerian Borowczyk; *Ferat Vampire* (*Upir z Feratu*, 1982), de Juraj Herz; *El Pianista* (*The Pianist*, 2002), de Roman Polanski; *Golem* (1980), de Szulkin; *Taxidermia* (2006), de György Pálfi; *Trampa 22* (*Catch-22*, 1970), de Mike Nichols; o *La rosa púrpura del Cairo* (1985), de Woody Allen, entre muchas otras. Todas estas, y más, «son ejemplos [...] de tragi-comedias y sátira fantástica que participan [...] en alguna medida o desmedida de esa cosa sin plumas que llamamos y sentimos como humor kafkiano» (p. 225).

Y el último capítulo se abre con la pregunta que, inevitablemente, debe hacerse la investigación después de todo lo presentando por parte de los dos autores: «¿Existe, pues, un cine fantástico kafkiano? ¿Pruebas todas las películas citadas [...] que podemos y debemos hablar de una suerte de subgénero concreto dentro del fantástico, al que aplicar de forma taxonómica tajante el epíteto de kafkiano?» (p. 226). La respuesta, sin duda kafkiana, merece ser reproducida: «Quizás sí. Quizás no» (p. 226). Tras un capítulo en el que los autores reconocen la demasía de *films* citados —«hemos preferido pecar antes por exceso que por defecto» (p. 228)— y reconocen que se trata de una investigación con la que se puede o no estar de acuerdo, se deja claro el destino mismo del origen del libro: «seguir abundando en esta línea de polémica, en



el intento condenado de antemano de acotar de forma rotunda e indudable lo que es y lo que no es kafkiano, está destinado a convertirse en un empeño en sí mismo kafkiano» (p. 229). Así, y para finalizar, se enumeran los distintos objetivos que se pretendían conseguir con el libro y se concluye de la única forma posible dentro de estas páginas: «[...] lo kafkiano, a cien años vista del fallecimiento de Franz Kafka, sigue siendo el lenguaje por excelencia de las pesadillas del hombre actual» (p. 244). Y se añade: son escasas las palabras que «pueden definir incluso explicar mejor el incomprensible mundo construido a nuestro alrededor, en el que nos encontramos tan perdidos como felices insectos posados sobre una flor empapada de fresco rocío que, de repente, despertarán una mañana cualquier para encontrarse convertidos en complejos y angustiados seres humanos trajeados y encorbatados, de camino a la oficina» (p. 244).

Febril de una actualidad, se entiende, kafkiana, este magnífico ensayo aún todo lo necesario para que sea una obra clave como punto de partida para cualquier trabajo que pretenda estudiar, analizar, investigar o profundizar en la figura de Kafka y su influencia en el mundo del séptimo arte. Jonathan Allen y Jesús Palacios ofrecen un manual esencial para reflexionar y acercarse a la figura de Franz Kafka con una filmografía rigurosa y extensa; ofrecen al lector un libro lleno de sabiduría, reflexión y análisis cinéfilo-literario; ofrecen a quien acceda a ella, en fin, la posibilidad de vivir una auténtica, literaria y celuloide *metamorfosis*.

Alejandro HERNÁNDEZ PÉREZ
Universidad de La Laguna (ULL)
y Consejería de Educación de Canarias
E-mail: aherperd@gobiernodecanarias.org

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8084-7568>

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2025.23.17>

