



La influencia de Kafka en la película *Brazil* de Terry Gilliam

Alejandro Riera Guignet

Doctor por la Universidad de Barcelona

Introducción

En 1984, el cineasta británico Michael Redford realizó una versión cinematográfica de la famosa novela de George Orwell *1984*. Ese mismo año, otro cineasta británico realizó una película rabiosamente orweliana; nos referimos al *Brazil* de Terry Gilliam donde las alusiones a *1984* son constantes a lo largo de la película.

Brazil, sin embargo, es algo más que una puesta en escena de la novela de Orwell. En la película, confluyen desde las influencias plásticas del propio director, hasta el gusto por lo cómico y, a veces, por lo grotesco, que heredó de su paso por los Monty Python. Hay, sin embargo, otra influencia en *Brazil*, quizás algo más velada, pero que no por ello deja de sentirse durante su visionado; siguiendo a Kundera, esta influencia parece hallarse “detrás” de la película, en su trastienda, desde donde tiñe de un color grisáceo cada uno de los fotogramas.

En estas líneas, hemos rastreado la influencia de Kafka en el *Brazil* de Terry Gilliam partiendo de la definición que aporta Milan Kundera de lo kafkiano. Una vez definido el concepto, lo hemos aplicado a las escenas de la película en las que dicha influencia nos ha parecido más evidente.

1. El argumento.

A grandes rasgos, *Brazil* nos muestra un imperio de funcionarios donde vive un hombre modesto, torpe y sumiso: Sam Lowry, asentado en una existencia mediocre que sólo se ve turbada por sus sueños heroicos, aéreos, amorosos...

Sam, noche tras noche, se coloca las alas de Ícaro y vuela al encuentro de una rubia etérea y angelical. Antes de alcanzarla sus trayectorias siempre se separan y el sueño, cruelmente, se interrumpe. Un día, sin embargo, el sueño se materializa y su heroína, Jill Layton, entra en la vida de Lowry.

Por otra parte, una mañana, un escarabajo que se había aventurado a entrar en el Servicio de Información, cae dentro del ordenador que se ocupa del control de los pequeños y grandes criminales, estafadores y mendigos. Turbada por la intrusión de ese cuerpo extraño, la computadora sustituye el nombre de un saboteador muy perseguido, Harry Tuttle, por el de un honesto ciudadano, Buttle, al que se detiene con prontitud y se interroga con ferocidad provocando inevitablemente su muerte. Inmerso en la situación eventualmente, Sam decide aceptar ser ascendido al Servicio de Información por haber entrevistado a Jill de manera casual. Su vida, hasta ahora insípida, toma un cariz diabólico. Vuelve a encontrarse con Jill, a la que arrancará de las garras de sus colegas y sólo entonces la esperanza y el amor entran en su vida. El miedo y el terror, sin embargo, se suceden y Sam, convertido en el espacio de una noche en el héroe de sus propios sueños, se ve transformado al amanecer en la presa de una trampa ineludible. Como se torturador se elige a su mejor amigo, Jack Lint, y cuando éste haya terminado su trabajo, a Sam sólo le quedará el consuelo de cantar “Brazil”.



2. Capra y Kafka.

En el número 288 de *Positif* el director Terry Gilliam comenta la imagen que dio origen a su película *Brazil*:

Hace algunos años buscaba paisajes naturales para “Jabberwocky” y un atardecer me encontré en un pueblo del país de Gales llamado Port Talbert. Un lugar muy feo, triste, en una región minera, la imagen de una vida desesperante. Fui a la playa, una especie de desaguadero público y allí, un individuo provisto de una radio portátil escuchaba esta música tan alegre y sincopada, evocadora de la evasión latina. Esta es la imagen de la que ha salido mi película, y yo sostenía que el título fuese el de esta canción, a pesar de todas las objeciones de la gente del estudio. Mi idea era que este título expresaba muy bien el espíritu de la película, un cruce de Frank Capra y Franz Kafka [1].

La música a la que alude William es evidentemente el tema “Brazil” que popularizó Xavier Cugat. A William lo que le interesa es ese contraste entre un mundo idílico pero irreal y una realidad gris y aplastante. Será esta línea divisoria entre los sueños del protagonista y la realidad exterior uno de los temas centrales de la película. Sam Lowry será una especie de Juan Nadie, un hombre de la mayoría, que se verá inmerso en una terrible trampa de la que no saldrá nunca. Pero ¿a qué se refiere William cuando cita el nombre de Franz Kafka como decisivo en su película? ¿Qué podemos considerar como kafkiano en el *Brazil* de Terry Gilliam?

3. Ángel Crespo: sobre lo dantesco.

Ángel Crespo en su introducción a la *Divina Comedia* nos comenta lo siguiente a propósito de lo dantesco:

Es muy frecuente entre nosotros el empleo del adjetivo dantesco para caracterizar a aquello que causa un horror poco menos que invencible. La prensa, en particular, suele designar como dantescas escenas tales como las de una catástrofe aérea, un terremoto, un campo de concentración o un incendio, sin advertir que no hay nada menos cultural que una generalización convertida, como en este caso, en manoseado recurso de fácil retórica; porque si bien es cierto que Dante escribe sobre escenas y escenarios que pueden provocarnos horror, no es éste, cuando menos en su intención, el horror propio de lo fortuito e irracional, de lo imprevisto y fuera de orden, sino el mucho más filosófico de los castigos

providenciales, en los que no hay nada semejante a lo irracional, a lo fortuito, a lo imprevisto o a lo desordenado. [2]

Crespo encuentra los motivos de este uso impropio del adjetivo en la interpretación de estirpe romántica que siempre se ha hecho de la *Divina Comedia* y que hace de los episodios más novelescos del Infierno el compendio del mensaje dantesco. Pero ¿y lo kafkiano? ¿qué quiere decir una persona medianamente culta cuando explica que se vio envuelta en una situación típicamente kafkiana.

De sus palabras podemos deducir algunos datos: la expresión “verse envuelto en algo” ya nos remite a la sensación de una mosca atrapada en una telaraña y, si indagamos, nuestro interlocutor describirá el suceso como algo “inusual”, “extraño”, “alarmante”. ¿Qué hay de cierto en estas afirmaciones? ¿Responde lo que cree el hombre medio a lo verdaderamente kafkiano o son, como en el caso de Dante, generalidades que limitan el haz de significados de la obra original?.

4. Milan Kundera: sobre lo kafkiano.

Milan Kundera en *El arte de la novela* [3], dedica un capítulo a analizar lo “kafkiano” y comienza poniendo un ejemplo de situación típicamente kafkiana: un ingeniero praguense es invitado a un coloquio en Londres y, a su regreso, lee sorprendido que se le acusa de emigración ilegal. El ingeniero sabe que es inocente y decide solucionar su situación. Primero pide explicaciones en la redacción del periódico donde ha leído la sorprendente noticia, pero allí no tienen la culpa: el texto fue recibido del Ministerio del Interior. En consecuencia, el ingeniero se dirige al Ministerio donde le confirman que, efectivamente, se trata de un error pero que no pueden hacer nada ya que no es posible rectificación alguna. Los efectos del equívoco no tardarán en aparecer y el ingeniero, seguido por la calle y con el teléfono intervenido, no puede soportar la tensión y acaba por abandonar el país cometiendo el delito que se le había imputado falsamente al principio.

A partir de este ejemplo, Kundera analiza, punto por punto, las características de lo “kafkiano” y nosotros en nuestro artículo vamos a ir poniendo en paralelo la clasificación de Kundera con determinados pasajes de *Brazil*.

5- Lo “kafkiano” en *Brazil*.

5.1. El poder como laberinto sin fin.

Siguiendo con la historia del ingeniero, Kundera explica que éste se ve enfrentado a un laberinto sin fin:

Nunca alcanzará el final de sus infinitos corredores y jamás llegará a saber quién formuló la sentencia fatal. Está, por tanto, en la misma situación que Josef K ante el tribunal o el agrimensor K ante el castillo. Están todos en un mundo que es una única inmensa institución laberíntica a la que no pueden sustraerse y a la que no pueden comprender (4).

Sigue Kundera explicando que los novelistas anteriores a Kafka mostraban las instituciones como un cúmulo de intereses personales y sociales. El caso de Kafka, sin embargo, es diferente:



La institución es un mecanismo que obedece a sus propias leyes programadas ya no se sabe por quién ni cuándo, que no tienen nada que ver con los intereses humanos y que, por lo tanto, son

inteligibles. [5]

En *Brazil*, Sam Lowry forma parte de ese inmenso laberinto burocrático del que, por cierto, es una pieza muy eficiente. No se ha planteado nunca ninguna pregunta y siempre se ha sentido feliz con su humilde puesto de trabajo. La aparición, sin embargo, de su adorada Jill en su vida cotidiana le hará abandonar su placidez para encararse por vez primera con ese inmenso laberinto en que se ha convertido Obtención de Información.

Obtención de Información es un edificio imponente e intimidatorio formado por muchos pasillos e incontables puertas. Detrás de una de ellas tendrá Sam su pequeño despacho desde donde inicia su búsqueda de información de su amada. Lowry utiliza los ordenadores que ponen a su servicio para comenzar a investigar y visita luego a su amigo Jack Lint que le recibe con su impoluta bata manchada de sangre.

Tanto Josef K como el propio Sam Lowry van superando etapa tras etapa ignorando que la única salida del laberinto en el que se han metido estriba en su propia muerte. Como Teseo, Sam Lowry se introduce en el laberinto del minotauro confiando, no en un ovillo de hilo que le guíe por sus pasillos, sino en la vagarosa esperanza entrevista en sus sueños nocturnos. No es de extrañar que la realidad todopoderosa acabe aplastando a este intrépido soñador que se introduce en sus fauces.

Luis Izquierdo, a propósito de la “Fabulilla” sobre el ratón y el gato incluido en *La muralla china* [6], escribe:

Todo el monólogo del ratón es una “propuesta” literaria, la gratuita divagación de un solitario que ensimismadamente delira y se ve abocado a la trampa. Pero la trampa es lo que no ve, precisamente. La trampa es el gato. La trampa es la realidad. Lo que hay es lo que nos equivoca con respecto a lo que soñamos. [7]

Este ratón despistado que otea el horizonte mientras se cierne sobre él la amenazadora sombra del gato es el propio Sam Lowry que da sus primeros pasos por los despachos de Obtención de Información.

5.2. El error desencadenante.

El siguiente aspecto tratado por Kundera es el error desencadenante de la acción que pone en marcha la cadena de malentendidos. En *El castillo*, K, por ejemplo, acude al pueblo con una invitación para desempeñar su oficio de agrimensor. La invitación, sin embargo, no es más que un error burocrático ya que en la aldea no se necesita ningún agrimensor. De esta manera, su presencia allí no es más que un error.

El malentendido inicial también se halla presente en la película de Gilliam: Un insecto aplastado causa un cambio que provocará una detención equivocada; ésta acabará con la muerte del detenido.



Sam Lowry habrá de hacerse cargo de todo el papeleo derivado de este error burocrático y será cuestión de tiempo que se cruce con su adorada Jill que fue testigo de la detención errónea. De esta manera ambos se verán envueltos en un torbellino sin salida.

Dos errores empujan a los protagonistas- K y Sam- a una espiral que se ha desencadenado aparentemente sin ninguna razón. Es cierto que, en el caso de Sam, los espectadores conocemos el hecho casual que provoca la acción, pero lo que importa es que Sam Lowry lo ignora y lo único que puede hacer es moverse de aquí para allá como un animalillo asustado. Elías Canetti en su ensayo sobre *El proceso* explica de manera muy lúcida esta sensación de desamparo ante lo que no se conoce. Primero transcribe una carta de Kafka a Max Brod y luego pasa a comentar el texto. Por su interés creemos que vale la pena transcribir íntegro el pasaje:

En el curso de un paseo mi perro descubrió un topo que quería cruzar la calle. Se puso a saltarle encima, soltándolo una y otra vez, pues todavía es cachorro y temeroso. Al principio la escena me divirtió y ante todo me agradó la excitación del topo, que buscó un agujero en el duro suelo de la calle, desesperada e inútilmente. Pero de pronto el perro le volvió a pegar con su pata extendida y el animal chilló. Ks, kss, así chilló. Y entonces tuve la sensación...No, no tuve ninguna sensación. Sólo fue una ilusión, pues aquel día anduve con la cabeza tan pesadamente agachada que por la noche advertí que el mentón había arraigado en mi pecho.

A continuación viene el comentario de Canetti:

Cabe observar que el perro que persiguió al topo era el perro de Kafka, y él su amo. Pero para el topo que, muerto de miedo, busca en la dura calle un agujero donde refugiarse, Kafka no existe; el animal sólo tiene miedo del perro y sus sentidos sólo son receptivos para éste. Kafka, que domina majestuosamente todo en virtud de su postura vertical, su talla y su posesión del perro, que nunca podría amenazarle, se ríe primero de los desesperados e inútiles movimientos del topo. Éste no imagina que podría dirigirse a él en petición de ayuda; no ha aprendido a rezar, y sólo es capaz de emitir pequeños chillidos. Son lo único capaz de conmover al dios, lo supremo, la culminación del poder, y en el presente caso el dios incluso está presente. [8]

Como el asustado topo, los personajes de Kafka se ven vapuleados por un poder superior del que ignoran las motivaciones y al que interpelan sin recibir respuesta alguna. Sam Lowry creía conocer el extraño lenguaje de esta divinidad omnipotente pero como K y Josef K termina por sucumbir sin que su habilidad burocrática le sirva de nada. “¿Qué palabras u oraciones debo pronunciar para escapar de este terrible destino?” debía pensar Lowry a medida que su búsqueda se iba transformando en pesadilla.

5.3. La deificación del poder.

El poder omnipotente que se abate sobre los indefensos individuos es, por lo tanto, inalcanzable.

Es como si existiesen dos planos separados entre sí: la realidad cotidiana que no es más que una pura ilusión y la verdadera realidad, la del poder que mueve los hilos. Milan Kundera explica el tema de la siguiente manera:

En el mundo kafkiano, el expediente se asemeja a la idea platónica. Represente la auténtica realidad, mientras que la existencia física del hombre no es más que el reflejo proyectado sobre la pantalla de las ilusiones. [9]

Y sigue más adelante:

Si la vida del hombre no es más que una sombra y si la auténtica realidad se encuentra en otra parte, en lo inaccesible, en lo inhumano y sobrehumano, entramos en la teología. [10]

Sam Lowry, sin embargo, logrará aprovechar el aspecto “ideal” de documentos y expedientes para salvar a Hill Layton. Tiene la idea de manipular los papeles de su amada para hacerla pasar por muerta y así arrancarla a los tentáculos del poder. “Tú ya no vives. Te he matado. Anulada, ¿lo ves?. Hill Layton ha muerto” le explicará en una de las pocas escenas felices de la película. Esta treta, sin embargo, se nada habrá de servir cuando el poder omnímodo haga su brutal irrupción en el lecho donde han pasado su noche de amor.

5.4. Lo horrible de lo cómico.

Cuando Kundera comenta el carácter de broma que tiene la historia del ingeniero praguense pasa a hablar del principio de *El proceso*:

Dos señores cualesquiera (...) sorprenden una mañana a Josef K, en su cama, le dicen que está detenido y se toman su desayuno. K, cual funcionario bien disciplinado que es, en lugar de echarlos de su apartamento, se defiende largamente ante ellos, en camión. Cuando Kafka leyó a sus amigos el primer capítulo de su novela, todos rieron, incluido el autor. [11]

Kundera nos explica seguidamente que lo cómico es la esencia de lo kafkiano; el ingeniero K o Josef K se encuentran encerrados en la broma de su propia vida; broma, sin embargo, que sólo lo es vista desde fuera pues la víctima lo único que experimenta es lo horrible de lo cómico. Como añade Kundera:

Lo cómico no representa un contrapunto de lo trágico (lo tragicómico) como ocurre en Shakespeare; no está ahí para hacer lo trágico más soportable gracias a la ligereza del tono; no acompaña lo trágico, no, lo

destruye antes que nazca privando así a las víctimas del único consuelo que les cabría aún esperar: el que se encuentra en la grandeza (auténtica o supuesta) de la tragedia. El ingeniero ha perdido su patria y todo el auditorio ríe. [12]

A propósito de lo tragicómico resulta interesante transcribir otro momento de la entrevista a Terry Gilliam en *Positif*:

-En “Bandits, bandits”, como en “Jabberwocky”, usted jugaba con la imagen de Monty Pitón, con la expectativa que produce, para ofrecer una cosa completamente diferente. “Bandits, bandits” empieza como una comedia alocada, llena de guiños satíricos, y va virando poco a poco hacia la leyenda, el cuento de hadas.

-Me alegro que diga esto porque yo encuentro todas mis películas muy románticas. “Jabberwocky” lo era, “Brazil” lo es también. Todas empiezan como comedias y viran hacia el romanticismo, o lo trágico a veces. Me gusta hacer películas extrañas, pero hay momentos en que el tono de comedia no es suficiente, y me gusta mezclar.

-Pero usted comienza siempre con el tono de comedia.

-Como en la vida ¿no?. Ésta empieza alegre, y, a medida que envejecemos, todo se vuelve más oscuro, terrible, peligroso. [13]

Un poco más adelante, en esta misma entrevista, Gilliam comenta que esta transición de lo cómico a lo trágico no sólo se da entre película y película sino que también se produce en el seno de una misma película. *Brazil* es un claro ejemplo de ello y sus escenas burlescas e irónicas son innumerables. La anécdota, sin embargo, no es en absoluto divertida, en especial para Sam Lowry, y es aquí cuando llegamos a algo parecido al humor terrible de las narraciones kafkianas. Baste poner como ejemplo una escena de la película cuando Sam, prisionero ya y amordazado, recibe innumerables visitas que le acosan con preguntas. Una de ellas es de la de superior que, vestido de Santa Claus, le aconseja que se olvide de sus ideas y abandone toda resistencia.



Para los espectadores la imagen del anciano disfrazado sermoneando a Sam resulta ridícula e incluso graciosa. Para Lowry se trata de una aparición grotesca y terrible. Los propios fontaneros e incluso el torturador Jack Lint están tratados como personajes cómicos, no en vano son los representantes de un orden grotesco y sin sentido. Como bufones de un rey caprichoso acosan a Sam y, mientras él siente miedo, los espectadores ríen sus gracias.

5.5. El totalitarismo.

En el capítulo tercero de sus reflexiones en torno a Kafka, Kundera comenta las distintas tendencias que producen lo kafkiano:

- 1) La concentración progresiva del poder que tiende a divinizarse.
- 2) La burocratización de la actividad social y el laberinto sin fin en que se transforman las instituciones.
- 3) La consiguiente despersonalización del individuo.

En palabras del propio Kundera:

Los Estados totalitarios, en tanto que concentración más extrema de estas tendencias, han puesto en evidencia la estrecha relación entre las novelas de Kafka y la vida real.[14]

Y sobre este tema sigue más adelante:

La sociedad totalitaria, sobre todo en sus versiones extremas, tiende a abolir la frontera entre lo público y lo privado, el poder, que se hace cada vez más opaco, exige que la vida de los ciudadanos sea siempre más transparente. Este ideal de vida sin secretos corresponde al de una familia ejemplar: un ciudadano no tiene derecho a disimular nada ante el Partido o el Estado, lo mismo que un niño no tiene derecho al secreto frente a su padre o su madre. [15]

La película de Gilliam se abre, precisamente, con una interesante entrevista al Viceministro del Ministerio de Interior donde queda patente la importancia del control total que ejerce el Estado sobre los ciudadanos. El presentador televisivo comenta a su contertulio:

Hay quines opinan que el Ministerio de Información se ha hecho demasiado grande y burocrático.

Y responde el Viceministro:

David, en una sociedad libre la información es fundamental.

La respuesta, aparte del cinismo que demuestra al calificar de “libre” la sociedad totalitaria que nos presente Gilliam, nos presenta a un Viceministro que sabe muy bien lo que dice. Efectivamente, para la supervivencia del estado policial que impera a sus anchas, es imprescindible controlar a todos los ciudadanos para sofocar cualquier intento de revolución. “La información es la llave de la prosperidad”, veremos en un rótulo, pero ¿la prosperidad de quién?. Además, Gilliam acentúa la ironía al mostrarnos junto al letrado a un militar que enseña un arma a una monja y le explica:

Esto, hermana, es un subfusil de 9 milímetros que se usa para la lacha cuerpo a cuerpo.

La ironía se repite cuando el director de la película nos muestra al pie de una colosal e intimidatorio estatua la frase:

La verdad os hará libres.

No es de extrañar, por lo tanto, que el poder establecido invada la intimidad de los ciudadanos para preservar el control. En *Brazil* las fuerzas policiales invaden la sala de estar de una familia mientras un niño juega junto a sus padres que miran la televisión. De la misma manera, después de pasar la noche juntos, Sam y Jill son despertados por agentes de policía que les rodean en la cama para hacerles prisioneros. Incluso los fontaneros, respaldados por los Servicios Centrales, invaden las casas particulares para reparar averías.



Tanto policías como militares o fontaneros son todopoderosos porque están respaldados por el poder invisible del Estado que justifica cualquier actuación por absurda que sea.

5.6. Un mundo burocrático.

En el sexto capítulo de sus reflexiones sobre Kafka, Kundera nos habla de las prácticas microsociales que producen lo kafkiano y, junto al ámbito familiar, coloca el mundo de la oficina. Efectivamente, el propio Samsa en *La metamorfosis* es un funcionario que, al verse convertido en insecto, lo primero que piensa es cómo va a llegar a la oficina. Todos los protagonistas de las novelas de Kafka son funcionarios acostumbrados a la obediencia y disciplina propias de sus empleos. Kundera esquematiza este mundo burocrático de la siguiente manera:

- 1) Es el mundo de la obediencia. No hay libertad de acción, no hay iniciativa ni invención.
- 2) Es el mundo de los gestos mecánicos. Los funcionarios realizan sólo una parte de la gran acción administrativa e ignoran el sentido de lo que hacen.
- 3) El mundo funcional es el mundo de lo abstracto. Los funcionarios sólo tiene relación con anónimos y expedientes.

Sam Lowry, como los protagonistas de Kafka, también es un funcionario, y además un funcionario ejemplar. Es feliz con su humilde empleo, aunque podría aspirar a mucho más, y nunca ha cuestionado el inmenso sistema del cual es pieza insignificante. Sólo por amor a Hill se enfrentará al Poder que, como la Hidra de múltiples cabezas, no puede ser vencido.

La primera aparición de Sam en la película sucede después de una escena en la que los funcionarios parecen bailar nerviosamente al ritmo de "Brazil". La cámara, colocada a la altura de un ser humano, serpentea y se entremezcla en el constante

hormigues del personal. Desde lo alto, Mr.Kurtzman mira su reloj, entra en su despacho y llama a Sam Lowry. Lowry entiende el mundo abstracto de los formularios y Kurtzman, que por otra parte no es muy listo, necesita frecuentemente la ayuda de su joven empleado. Éste, contento con su suerte, sólo abandonará al incompetente que tiene por jefe espoleado por su deseo de Hill.

La misma Jill Layton tendrá una escena en la película que la enfrentará a este mundo abstracto de expedientes y formularios. Así, cuando acude al Ministerio para pedir información sobre la detención errónea que ha presenciado, entabla un diálogo con un funcionario que resulta muy significativo de la jerga burocrática:

-El siguiente.

-Quiero denunciar una detención equivocada.

-Vaya a Reajustes de Información. Es otro departamento.

Vengo de Reajustes de Información. Allí me mandaron aquí. Tendo que rellenar el impreso que me darán ustedes.

-¿Tiene el recibo de la detención?

-Sí.

-¿Está sellado?

-¿Sellado?

-No, no lleva ningún sello, lo ve. No puedo entregarle el impreso hasta que le pongan el sello.

-¿Y dónde me lo ponen?

-En Reajustes de Información.



Como es evidente, la pobre Jill Layton no va a conseguir desenredar la madeja que tiene ante sí. Sam Lowry, por el contrario, para rechazar la violenta irrupción de dos fontaneros de los Servicios Centrales, se agarra a los formulismos que tan bien conoce; exige a los invasores un 27B/6 y los dos fontaneros no tienen más remedio que replegarse y posponer su invasión.

El terrorista Tuttle, en cambio, aún siendo fontanero como los de los Servicios Centrales, ama la vida de acción y exclama:

Todo el país esta cuadrículado, no te puedes mover sin formularios.



Frente a este estado de cosas, él prefiere actuar por libre. No es de extrañar que el Poder le considere como un auténtico terrorista.

5.7. El elemento “fantástico” de la burocracia.

Kafka, por lo tanto, sitúa sus novelas en ese mundo de la obediencia, de lo mecánico, donde parece imposible cualquier tipo de aventura humana. ¿Cómo consigue transformar ese mundo antipoético en novelas fascinantes?. Kundera explica que el escritor praguense no sólo supo ver la importancia del fenómeno burocrático para el hombre sino también “la virtualidad poética contenida en el carácter fantasmal de las oficinas”(16). Volviendo a la historia del ingeniero, comenta Kundera que el error de su expediente le proyecta a Londres mientras. Como un verdadero fantasma, anda vagando por Praga buscando su cuerpo perdido.

Ya hemos hablado del insecto que desencadena la acción de *Brazil*. Este animalillo se introduce en la maquinaria y provoca la irrupción de un ejército armado en la sala de estar de una tranquila familia. La reacción es sorprendente por lo brutal pero adquiere el carácter de alucinación o pesadilla porque carece de motivo justificado. Después de la invasión policial hace su aparición el funcionario encargado del papeleo que tiende a la esposa del detenido unas hojas para firmar. “¿Por qué se lo llevan?” balbuceará la mujer contemplando a su marido atado como un salchichón. “Este es su recibo por su marido y éste es mi recibo por su recibo” responderá el funcionario. No necesita dar explicaciones: La inmensa máquina del poder se ha puesto en marcha y no hay nadie que pueda detenerla. Para esta pobre mujer que se ha quedado viuda de repente la pesadilla ha terminado y se ha disipado con igual celeridad. Para Sam y Jill el irracional suplicio se alargará y alargará hasta un callejón sin salida.

6. La canción de los sueños perdidos.

Franz Kafka, en su relato “El nuevo abogado” [17] nos narra la sorprendente historia del caballo de Alejandro Magno que se antropomorfiza: El mundo contemporáneo no está para grandes heroísmos y el caballo prefiere ocuparse de los papeleos de un despacho de abogados.

Como hemos visto, Sam Lowry, el protagonista de *Brazil*, es lo opuesto a este nuevo abogado. Su verdadera forma es la de un humilde funcionario pero, cada noche, sueña con ser un héroe, protagonista de grandes aventuras.

En este artículo que ha rastreado la influencia kafkiana en la película de Gilliam, hemos encontrado muchos paralelismos. Uno en concreto, sin embargo, se presenta como el más importante de todos: la opresión del individuo por un poder abstracto. Es aquí donde Sam Lowry se enlaza más fuertemente con un Samsa o un Josef K: sin motivo aparente se ven envueltos en una maraña que no se puede desenredar y que les va llevando hacia un final trágico.

Samsa será, literalmente, aplastado, Josef K ajusticiado y Sam verá derretidas sus alas de Ícaro cuando más cerca estaba de alcanzar el sol. Al menos éste último, perdida por completo la razón, tiene el consuelo de cantar una y otra vez la melancólica canción de los sueños perdidos.



Notas

- [1] *Positif*, nº 288, febrero 1985, p.5.
- [2] Alighieri, Dante *Divina Comedia*, Introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo, Barcelona: RBA Editores, 1995, p.XXVI.
- [3] Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets Editores, 1987.
- [4] Kundera, op.cit., p. 115.
- [5] Kundera, op.cit., ibid.
- [6] Kafka, Franz, *La muralla china*, Barcelona: Edicomunicación, 2001.
- [7] Izquierdo, Luis, *Kafka*, Barcelona: Barcanova, col. “El autor y su obra”, 1981, p.100.
- [8] Canetti, Elías, *El otro proceso de Franz Kafka*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp.154-155.

- [9] Kundera, op.cit., p.116.
- [10] Kundera, op.cit., ibid.
- [11] Kundera, op.cit., p.118.
- [12] Kundera, op.cit., p.119.
- [13] *Positif*, art.cit. p.4.
- [14] Kundera, op.cit., p.121.
- [15] Kundera, op.cit., p.125.
- [16] Kundera, op.cit., p.128.
- [17] “El nuevo abogado” en Kafka, Franz, *Bestiario*, ed. de Jordi Llovet, Barcelona: Ed. Anagrama, 1990.

© Alejandro Riera Guignet 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo