



## Lo quijotesco en *El día de la bestia* y la obra fílmica de Adolfo Aristarain

Óscar Domínguez Núñez   Elena María Barcellós Morante

Universidad de Sevilla  
Profesores colaboradores del Instituto Cervantes de São Paulo

---

## 1. Lo Quijotesco

Este artículo pretende desvelar la huella del Quijote en dos casos de la filmografía contemporánea en lengua española e identificar los rasgos que definen una actitud quijotesca en el tiempo que vivimos. En ambos casos nos deparamos con una aproximación indirecta que enriquece las dimensiones significativas del personaje y las proyectan hacia el tiempo y el espacio en los que se inscribe nuestra experiencia. La cualidad que nos interesa de lo quijotesco se acerca al caballero andante como paradigma de la obstinada defensa de un sistema de valores o de una actitud vital que se revela incomprensible para la percepción social mayoritaria. En efecto, don Quijote se sujeta firmemente a un código de conducta que, más que a la locura, lo conduce hacia los márgenes del reconocimiento público y de la convivencia social. Por ello, el sufrimiento del ingenioso hidalgo adquiere una dimensión ontológica y existencial que se entronca directamente con las preocupaciones contemporáneas para la constitución de una identidad sólida y perdurable.

El sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1998: 36-37) llega a concluir que vivimos bajo identidades que se recubren casi al infinito, como si portásemos una renovable identidad de palimpsesto:

En vez de construir su identidad, gradual y pacientemente como se construye una casa, [se construyen] una serie de nuevos comienzos, que se experimentan con formas instantáneamente agrupadas pero fácilmente demolidas, pintadas unas sobre las otras: una identidad de palimpsesto. Esta es la identidad que se ajusta al mundo en el que el arte de olvidar es un bien no menos importante que el arte de memorizar, en el que el arte de olvidar, más que el de aprender, es la condición de continua adaptación [...] Vivir bajo condiciones de aplastante y auto-eternizante inseguridad es una experiencia enteramente distinta de la de una vida subordinada a la tarea de construir la identidad, y vivida en un mundo orientado para la constitución de un orden.

Esta titánica tarea a la que se refiere Baumann forja, a nuestro juicio, una de las claves más interesantes para una lectura contemporánea de la jornada quijotesca. Tanto en el caso del hidalgo manchego, como en el de los personajes cinematográficos de los que nos vamos a ocupar, los mecanismos de reconocimiento social se encuentran directamente emparentados a la asimilación de un orden socialmente aceptado. Si la mayoría de la comunidad no comparte los ideales por los que batalla el héroe, el saldo de sus gestas adquiere la dimensión de un conflicto trágico de la identidad.

En este sentido, tanto *El día de la bestia*, de Alex de la Iglesia (1995) como la serie de películas dirigidas por Adolfo Aristarain: *Tiempo de Revancha* (1981) *Un lugar en el mundo* (1992), *Martín H* (1997), *Lugares comunes* (2004) y *Roma* (2005) nos conducen a plantearnos los fundamentos de una actitud heroica y la naturaleza de sus enemigos, en un tiempo que presenta numerosas afinidades con el que alberga las andanzas quijotescas. En efecto, desde varios frentes se observan en la contemporaneidad ciertos rasgos que relacionan la época que vivimos con el barroco histórico (cf. Calabrese, 1994). Entre estos rasgos, sobresalen la pluralidad axiológica derivada del ocaso de los grandes relatos de legitimación ideológica y metafísica, la consecuente sensación de deriva ante la falta de paradigmas que orienten nuestra experiencia y una proliferación de discursos que cita o recrea, con fervor convaleciente, manifestaciones artísticas de periodos precedentes. Si en el barroco histórico esta inquietud toma forma en el manierismo pictórico que se proyecta en la recreación de dos momentos contrapuestos, el luto -muerte de Cristo- y la esperanza -su ascensión celestial-, en la contemporaneidad aflora en la sublimación visual del

soporte del sujeto, el cuerpo, sometido a toda clase de dilaceraciones y reducciones en el discurso artístico.

La sangre desbordada, es, en efecto, el elemento esencial que sutura ambos momentos históricos y culmina visualmente la era barroca. Resulta altamente revelador que el cuerpo enjuto y espigado del hidalgo manchego sufra tantos golpes, caídas, cortes y apaleamientos, afirmándose, en la sucesión de accidentes que padece, como un cuerpo debilitado que contrasta con la apolínea fortaleza de los héroes clásicos, ensalzada en la imaginería plástica renacentista. En esta misma línea de potenciación semántica debemos considerar la abundancia de heridas que sufren los protagonistas de *El día de la Bestia*, y el desgarró radical con el que culmina *Tiempo de revancha*.

## 2. El día de la bestia

En *El Día de la bestia*, el padre Ángel Berriartúa, tras haber estudiado durante más de veinticinco años el Apocalipsis, descubre que el anticristo va a nacer en Madrid el día de navidad de 1995. Para enfrentarse a la bestia, el sacerdote se desplaza a la capital española y entabla amistad con un roquero interpretado por Santiago Segura y con un presentador de un *reality show* sobre ocultismo que se disponen a ayudarlo en su singular empresa.

En paralelo a la jornada del héroe se narra la violenta acción de un grupo paramilitar que bajo el eslogan “Limpia Madrid”, ataca a mendigos e inmigrantes. Numerosos signos relacionan las desventuras del cura con la empresa quijotesca. Nos encontramos, en primer lugar, con la necesidad del desplazamiento, del aventurarse por caminos ignotos, como mandan los cánones de la caballería, para restaurar el orden del mundo. En el caso de la película, el territorio rural que enmarca las andanzas del héroe cervantino se trastoca en un Madrid urbano y nocturno, profusamente iluminado por anuncios y reclamos publicitarios -recuérdese que estamos en plena campaña comercial navideña-. Por otra parte, el personaje interpretado por Segura aparece como trasunto de Sancho Panza. El roquero satánico, al igual que el escudero, reproduce en la sutil combinación de la falta de luces con un clarividente sentido común, el saber popular y el sentir de la mayoría de las personas que el héroe encuentra en su camino, incapaces de comprender el verdadero sentido de su misión.

Francisco Umbral (2005) alude a este particular diálogo que se establece entre la instancia caballeresca y culta con la popular que encarna Sancho, al tiempo que contrasta el dinamismo narrativo del Quijote y su frecuente cambio de escenarios y personajes marcadamente definidos con el inmovilismo y la reflexión en primera persona de la novela del siglo XX, si bien Umbral aclara que la novela de Cervantes preludia la narrativa contemporánea por la incisiva reflexión que muestran todos los personajes:

*El Quijote* es una novela a dos voces, un relato duplicado donde cada episodio, cada novedad, cada sorpresa es pasada primero por el filtro fino y retórico del Caballero, y luego por el filtro grueso, tosco y verídico del escudero (...) Lo que fascina al lector de la serie negra o del western o de los piratas es la novela intelectual, la aventura inmóvil de Kafka, la herborización de la novela en otras mil novelas interiores, como se da en *El Quijote*. Toda la novela del siglo XX ha sido estática, conversacional, meditabunda, psicologista, irónica y perezosa. Hay que volver a los griegos para encontrar una narración tan viva y alocada como *El Quijote*.

La eternidad de este libro está en que no ha perdido el encanto de la aventura, pero anuncia ya el enlagonamiento de la reflexión, pues en *El Quijote*, novela de aventuras, reflexiona todo el mundo, los duques, el barbero, el cura, etc... En una palabra, reflexiona Cervantes sin cesar, y ahí se distancia de sus modelos, las novelas de caballerías.

Esta duplicación de voces recorre la película de Alex de la Iglesia. La erudición intelectual de Berriartúa provoca situaciones hilarantes no sólo cuando se enfrenta a la simpleza elemental del personaje interpretado por Santiago Segura, sino también cuando se relaciona con otros personajes que aparecen en el relato. La secuencia tras el robo de un libro de ocultismo en unos grandes almacenes confirma esta duplicación de discursos y la distancia que existe entre el héroe y sus vecinos: Berriartúa le pregunta al encargado de seguridad si ha leído a Tritemio, uno de los autores en los que basa sus investigaciones, momento en el que el sorprendido interlocutor aprovecha el fervor apocalíptico del sacerdote para mandar que pregunten en los psiquiátricos si un loco se ha escapado disfrazado de cura.

En la novela de Cervantes, se ofrecen desde las primeras páginas las claves principales de esta incomunicación. Don Quijote se expresa con un vocabulario rebuscado que también provoca la extrañeza de sus interlocutores y aun cuando estos compartan el mismo código, como sucede en el episodio de los Duques, lectores de la primera parte de la obra de Cervantes que organizan una farsa teatral en sus dominios para burlarse del caballero y su escudero, la distancia es, si cabe, aún más insalvable, puesto que la representación de los Duques provoca una extroversión paródica del código caballeresco mientras que don Quijote es incapaz de ir más allá de la literalidad de sus signos.

Aquí detectamos otro rasgo que vincula la película con la novela cervantina, la hilaridad quijotesca en muchas ocasiones encuentra su sentido confrontada con la realidad social de la España de su tiempo.

El profesor de la Universidad de Sevilla, Adrián Huici (1999: 151-152) confirma este vínculo:

Si, por una parte, *El día de la bestia*, sigue con cierta claridad un esquema que podríamos denominar como “quijotesco” (el héroe que sale a salvar el mundo de los monstruos que pueblan su imaginación “contaminada” de febriles lecturas), son otros los valores que se propugnan y se critican, valores distintos, tanto como lo pueden ser la España del Siglo de Oro frente a la que cruza ya el umbral del XXI (..) Naturalmente, cuatro siglos no pasan en vano, como nos demostró genialmente Jorge Luis Borges en su Pierre Menard autor del Quijote, y por tanto los valores que postula la película han cambiado, aunque no sea difícil establecer paralelismos en tanto que las miserias humanas suelen ser muy pertinaces.

En efecto, son otros los monstruos contra los que debe entablar combate nuestro héroe, aunque no menos fieros ni peligrosos que los que debe derrotar el hidalgo manchego.

La alegoría, en este contexto, adquiere una gran carga significativa como operativo del discurso que critica de forma oblicua, pero no por ello con menor contundencia, algunos fundamentos axiológicos de la sociedad de la que formamos parte.

Walter Benjamin defiende esta estrategia de la alegoría como activador de conciencias en lugar de ofrecer una representación de la realidad que relacione

armónicamente el pasado y el presente de una comunidad. Según el análisis de Ismail Xavier (2005: 357) la alegoría para Benjamin no puede proporcionarle al hombre una *redención estética del mundo en formas perfectas o bellas totalidades que celebren una sensación ilusoria de unidad y armonía. Al contrario, la alegoría tiende a relacionarse con fracturas históricas y violencia, especialmente cuando es observada desde la perspectiva de los derrotados.*

El abismo que separa la verdadera naturaleza de la misión de los héroes del consenso de sus vecinos, convierte a los primeros en derrotados en la recortada percepción de los últimos. No obstante, la película propone una elaborada transferencia del monopolio de la locura desde el héroe hacia sus vecinos ya que, según entendemos, los medios de comunicación, la publicidad y el consumo desenfrenado en la contemporaneidad son, como el Amadís o el Palmerín, los elementos que aturden la cabeza y, como se dice en el propio Quijote, *secan el cerebro*, en este caso el de la mayor parte de los ciudadanos en contraste a la profética lucidez de Berriartúa. La lectura, en este contexto, se convierte en el verdadero y salútfero *bálsamo de fierabrás* contra el embotamiento mental.

### 3. El héroe en un mundo desencantado

Nos encontramos, por tanto, con un héroe que pretende transformar un mundo que ha sido *desencantado*, tanto en el sentido weberiano, por el desarrollo del pensamiento científico y tecnológico, como en el sentido más comúnmente usado: el desencanto derivado de la inviabilidad de llevar a la práctica el ideal por el que se lucha, debido al descrédito general que suscita la denodada voluntad del héroe. Por eso mismo nos hallamos ante un héroe doblemente escindido, en el plano físico, por las heridas y atribuciones que jalonan su empresa, y en el plano psicológico, escindido del discurso cabal y socialmente aceptado.

La locura que escinde al Quijote es atemporal, intransigente y radicalmente denotativa, puesto que obliga a los otros a aceptar irrevocablemente sus disquisiciones y sus actos. El loco, según Foucault (1972: 56), no reconoce la *Diferencia* y encuentra en todo lugar signos de semejanza: *todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos (...) el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos.*

En otro lugar, Foucault (2005: 39) concluye: *En Cervantes o Shakespeare, la locura siempre ocupa un lugar extremo en el sentido de que no tiene recurso. Nada la devuelve a la verdad o a la razón.*

La locura de los personajes de Aristarain y del cura Ángel es, por el contrario, ambigua y refleja los matices y claroscuros de su tiempo. Desde el manierismo barroco cada vez existe más distancia entre la realidad y los signos que la interpretan, don Quijote pretende suprimir esta distancia porque no puede trascender los signos que clausuran su mundo en el código de las leyes de la caballería. Los héroes contemporáneos son conscientes de la imponderabilidad de su fracaso, necesitan el apoyo de sus pares, pero su cordura se restringe a una lucidez inaceptable para los otros. En contraste a la denotación atemporal de la empresa quijotesca, el drama de los protagonistas de *El día de la Bestia* y de la saga de Aristarain alcanza pleno sentido en el aquí y ahora de nuestro emplazamiento existencial.

Benjamin en su estudio sobre el París del Segundo Imperio en Baudelaire llega a concluir que *el héroe no está previsto en la Modernidad, porque no ésta no le ofrece*

*ningún puesto de trabajo en un escenario en el que la mercancía ha ocupado el lugar de la forma de exposición alegórica (Cf:Bolle, 2000: 72 y 87)*

El dandy romántico de Baudelaire, encarna, efectivamente, con su estrafalaria guisa, el último aliento del artista romántico, cuya labor no se encaja en la finalidad utilitaria del mercado, al igual que la anticuada indumentaria quijotesca recuerda a la incipiente burguesía que existe otra verdad inconmensurable e ilimitada y por eso mismo, atemporal.

Fernando Savater (1981: 132-134) refrenda el juicio de Benjamin, expresándose en parecidos términos:

Nuestra modernidad nace bajo el signo de un héroe delirante y ridiculizado -Don Quijote- y va acumulando sarcasmos y celos sobre el heroísmo hasta que poco a poco sólo queda la convicción de su fracaso inevitable (...) Los héroes triunfantes (...) pertenecen a las manifestaciones culturalmente menos refinadas (novela popular, cine de serie, canción ligera, deporte, televisión...) Para círculos más exigentes, el único héroe tolerable es el héroe vencido, abandonado, aquel en que se revela la imposibilidad de la virtud y no su triunfo

Virtud y fuerza, comparten la misma raíz etimológica, de la que también deriva la palabra virilidad. La fuerza de los personajes de Aristarain y De la Iglesia, a diferencia de los contemporáneos héroes del celuloide o los videojuegos, no reside en los músculos, sino en el *logos*, que fusiona la palabra y el pensamiento.

La imagen - y el músculo- valen hoy día mucho más que la palabra. La combinación de los medios de comunicación cuyo carnaval de imágenes prometen la felicidad a través del consumo, junto a la hipocresía social y la violencia xenófoba, dibujan en la película de Alex de La Iglesia el verdadero rostro de la bestia. Las torres de la multinacional Kio son los modernos gigantes que debe vencer nuestro héroe, monstruos invisibles para la percepción mayoritaria de los ciudadanos. Igual que el caballero de la triste figura, Berriartúa acabará apaleado y humillado por tan poderosos enemigos, aunque logrará derrotar al mal sin que reciba por ello el reconocimiento de la comunidad. Únicamente su fiel escudero entiende- como también sucede al final de El Quijote- que ha merecido la pena dejar casa y familia y salir por los caminos para salvar el mundo de unas bestias no tan imaginarias.

#### **4. El retablo fílmico de Adolfo Aristarain**

Las tres primeras obras que hemos citado de Adolfo Aristarain son interpretadas por el mismo actor, Federico Luppi, que representa un personaje con mínimas variaciones a lo largo de las tres películas. *Roma* tiene como protagonista a José Sacristán que, no obstante, interpreta un personaje análogo a los anteriormente encarnados por Luppi. Este hecho permite apreciar estos cinco filmes como un retablo con sutiles variaciones de un mismo tema: El enfrentamiento de un hombre contra un modo de entender la vida aceptado por la mayoría cuyas pautas de conducta se encuentran desacreditadas o tienden a ser aniquiladas por el sistema de valores que combate. Los dos primeros filmes nos muestran al héroe en el fragor de esa lucha, mientras que los tres últimos nos lo presentan retirado en sus cuarteles de invierno, velando armas en una actitud ambigua en la que *aparentemente* parecen haber claudicado ante los placeres materiales que les brindan los adversarios que tan duramente habían combatido.

La batalla contra los paladines del sistema que, de manera más perceptible en las dos primeras obras, toman la forma de multinacionales dedicadas a la extracción de minerales, exige la renuncia a una situación confortable y, de nuevo, optar por el viaje y el desplazamiento. Un desplazamiento que tenemos que entender tanto en el orden físico como en el existencial.

En el primer caso nos encontramos con el abandono de la metrópoli al encuentro de un paisaje, promesa de redención paradisíaca y de equilibrio entre hombre y naturaleza, que bruscamente es mancillado por la acción de las grandes corporaciones financieras con las que el héroe se ve obligado a colaborar, renunciando de esta manera al código que orienta su comportamiento. En el terreno existencial, el desplazamiento viene dado por el tránsito que va desde la seguridad ontológica que proporciona una identidad reconocida y admirada por la comunidad (ingeniero de minas en *Tiempo de revancha*, líder de pequeños propietarios rurales en *Un lugar en el mundo*, profesor universitario en *Lugares comunes*) hasta un terreno de angustia y pérdida del aprecio de sus pares como consecuencia de la férrea defensa de un código de valores sobrepasado y de actitudes que lo conducen hacia los márgenes de la cordura para la mayoría de los que lo rodean.

José María Ridaio (2006), a partir de una conferencia pronunciada en Londres en 1860 por Turgenev, subraya la voluntad de acción inquebrantable de don Quijote en contraste a la raigambre esencialmente analítica de un personaje contemporáneo del hidalgo manchego, *Hamlet*. Para el escritor ruso lo que moviliza la determinación quijotesca es *la fe ante todo, la fe en algo eterno, incommovible- en una palabra- en la verdad que se encuentra fuera del individuo*.

De la misma manera que don Quijote se empeña obstinadamente en defender un código de valores caballerescos, considerado anticuado por el resto de sus vecinos, el personaje de Luppi también batalla denodadamente para seguir inscribiendo su experiencia de vida en un código que se halla más allá del individuo y cuyos faros son la libertad, la fraternidad, la solidaridad y el respeto de los hombres entre sí y entre estos con la tierra. En este sentido, resulta altamente significativo que el protagonista de *Lugares comunes* bautice la finca a la que se ha retirado junto a su mujer con el nombre de *1789* y pinte con la bandera tricolor francesa el tosco cartel que indica el camino al borde de la carretera. Esta declaración de principios revela sin tapujos, como también podemos comprobar en la conversación que mantiene con su empleado sobre el reparto de los beneficios de la propiedad, los valores que guían su conducta.

Los esfuerzos de don Quijote, como el de los personajes interpretados por Luppi se revelan radicalmente utópicos, es decir, además de trascender al individuo, se hallan fuera del tiempo y del lugar en el que cobran su verdadero sentido, aunque no por ello debamos considerarlos infructuosos.

Hemos reflexionado arriba sobre el paralelismo entre el barroco y la contemporaneidad, en el tiempo en que don Quijote sale de su hacienda se lanzan las semillas del predominio de las cualidades mesurables del *tener* frente a la dimensión invisible, y por eso mismo, incommensurable, del *ser*, según el acertado diagnóstico de Erich Fromm (1976). Este predominio del tener se fija en el terreno de las artes, entre otros, en la profusión de los retratos burgueses y en la suntuosidad de palacios y jardines salpicados de estatuas ecuestres.

Frente a estos modelos sólidos en los que se reconoce tanto el poder autocrático de la monarquía absolutista, como el poder mercantil de la burguesía en ascenso, el cuerpo frecuentemente apaleado, la indumentaria cada vez más desastrada y la hilaridad que causan sus pendeencias, ilustran el fracaso de una actitud heroica basada en el respeto a los más desfavorecidos y en la solidaridad desinteresada.

Tras la segunda guerra mundial se agudiza la sensación de abstracción que surge a partir de la revolución industrial y el mundo se torna un espacio casi fantasmagórico con el desarrollo informático y la globalización de capitales y movimientos especulativos, lo que provoca la desfiguración o la invisibilidad de los enemigos contra los que el héroe se alza para hacer de nuestro entorno un espacio más humano y más habitable. El incremento de esta percepción recae en la sublimación de los elementos epidérmicos del sujeto, desde el culto al cuerpo en los campos en los que para Savater (1981: 134) aún tiene sentido la figura del héroe triunfante, hasta la proliferación de los signos de ostentación y de reconocimiento que cifra todas las cualidades del hombre en su poder adquisitivo.

Las últimas tres obras de Arístarain aluden a esta espectralización del mundo que rebasa la trayectoria vital de sus personajes. Todos ellos cuentan, en efecto, con una edad similar a la del hidalgo manchego en el momento en que emprende el camino y exhiben pautas de comportamiento y valores más cercanos a los de la primera mitad del XX que a los del comienzo del XXI: culto a la palabra escrita, predilección por los clásicos musicales y el jazz, apego a fuertes paradigmas ideológicos.

En *Martín H* y en *Roma* aparecen radicalmente revertidos los principios que pautan el comportamiento de los héroes de los dos primeros filmes, subrayándose de forma más directa los signos de su supuesta claudicación. De esta manera, el desplazamiento traumático y el desgarro de la separación de la comunidad se convierten en fuente de estatus y de reconocimiento en su condición de intelectuales argentinos que trabajan en la floreciente industria cultural española. La merma de la esperanza en cambiar el mundo se traduce en la agrídulce relación que mantienen con sus orígenes, tanto para Martín como para Joaquín, el protagonista de *Roma*, la Argentina contemporánea es el inequívoco reflejo de sus energías disipadas y de la torsión de sus expectativas. Como sus actitudes se encuentran perfectamente integradas en la sociedad y su rebeldía ha sido asimilada por los heraldos que combatían y de los que ahora reciben copiosas remuneraciones por sus trabajos, podemos hallarnos ante una paradójica situación en la que los héroes reproducen con sus acciones y actitudes los males contra los que batallaban en un tiempo no muy distante. Las palabras de los protagonistas en momentos puntuales de ambas películas parecen confirmar esta sospecha: Martín confiesa que “siempre viaja en primera y con el mejor champagne porque si se cae el avión hay que morir con clase”. Joaquín, tras vender su casa en la sierra y recibir el pago de los derechos de su autobiografía, decide cumplir por fin su sueño, pasar sus últimos años en un hotel de una decadente ciudad europea.

El sibirismo que manifiestan las posturas radicalmente individualistas de los protagonistas de los dos filmes, convertidos en *bons vivants*, apreciadores de buenos vinos que degustan en la soledad onanista de sus mansiones equipadas con los últimos avances en equipos electrónicos, tiñe de ironía sus trayectorias precedentes e inunda de una apocada melancolía y un desasosiego nihilista sus esperanzas de futuro, centradas ahora en reunir los medios necesarios para su satisfacción personal.

Este panorama dibuja, para Rafael Argullol, el perfil del moderno fascismo, que el filósofo español (2006) define en los siguientes términos:

Nuestra barbarie contemporánea es reacia a las grandes doctrinas porque un vértigo depredador ni siquiera admite la enunciación de palabras y, mucho menos, de ideas. El nuestro es *el fascismo de la posesión inmediata*. Su doctrina es tácita, silenciosa, abrumadora: queremos esto y aquello, y lo queremos inmediatamente pues es el botón de guerra que la vida nos ha otorgado.

Y quizá sea, en efecto, esta inmediatez en la rapiña lo que conecte al nuevo fascismo con el antiguo. Los viejos fascismos estaban convencidos de que sus ideas justificaban la rapacidad y la conquista mientras los nuevos fascistas también lo encuentran todo justificado si el premio es el disfrute sin dilaciones del objeto o sujeto que se ha prometido (...). Si la búsqueda de la posesión es la consecuencia de la aventura y el descubrimiento, el buscador -el auténtico hedonista- se ve inmerso en un juego de derechos y deberes, de transgresiones y límites que le dibujan el territorio vital. Avanza, retrocede, arriesga, gana, pierde: así se crea la geografía íntima del ser humano. Por el contrario, si la posesión se concibe como un derecho de conquista, ilimitado y sin contrapartidas, el depredador jamás se mira en el espejo de sus contradicciones y deberes. Para ese héroe de nuestro tiempo sólo vale la posesión inmediata, de lo contrario, se sume en un estado de sopor o de abulia.

Un último gesto de los héroes nos recuerda que no todo está perdido. Las esperanzas aletargadas por la felicidad del bienestar y el consumo renacen en la figura del hijo en *Martín H* y del joven periodista de *Roma*, personajes interpretados en ambos casos por Juan Diego Botto. La continuidad entre ambas figuras es plenamente palpable en el último caso pues el mismo actor interpreta al joven aprendiz y al maestro veterano en su primera juventud, certificando el proceso de transferencia entre ambas figuras con el fin de comprobar que, a pesar de lo que insinúan las apariencias, la fraternidad, la solidaridad y la amistad siguen siendo las pautas que orientan sus actos.

Esta aparente claudicación ante *los banquetes sazonados* de la buena vida también se encuentra en la segunda parte de la novela cervantina. En uno de los diálogos con Sancho de mayor lucidez el hidalgo manchego aboga incuestionablemente por la capacidad de elección individual y la libertad para conducir su destino personal por encima de cualquier circunstancia, sobre todo en lo que se refiere a los tentadores tesoros terrenos:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierran la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida; y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve, me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos; que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre.

*Don Quijote*, II, capítulo LVIII

Tanto el final de *Martín H* como el de *Roma* atestiguan la preeminencia de estos valores, Martín renuncia a un contrato millonario porque su amigo contestatario ha sido vetado por los productores de la película y Joaquín se empeña en citar el nombre de Manuel en sus memorias como puntapié inicial para la carrera literaria del joven periodista.

Puede que, efectivamente, no sea posible luchar con las viejas armas del siglo XX contra la barbarie actual y sea necesario crear nuevas formas de enfrentar la injusticia y los males del mundo. Los héroes veteranos, por edad y por sus heridas espirituales, no tienen más fuerzas para acometer una empresa para la que, no obstante, dejan su ejemplo y su memoria. Por todo ello, a pesar del aparente fracaso de los tres héroes

que hemos relacionado: Don Quijote, el cura Ángel y el mismo personaje que encarnan Federico Luppi y José Sacristán, creemos que merece la pena emprender el viaje, calzarse la armadura y empuñar las armas de la solidaridad, la libertad y la democracia, aunque no sea para vencer gigantes invisibles o caballeros de verdes gabanes, sino para parecerse a esos anónimos héroes del cotidiano a los que homenajea Borges en su poema “Los Justos”:

Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.  
El que agradece que en la tierra haya música.  
El que descubre con placer una etimología.  
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.  
El ceramista que premedita un color y una forma.  
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.  
El que acaricia un animal dormido.  
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.  
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.  
El que prefiere que los otros tengan razón.  
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

Argullol, Rafael (2006): “El fascismo de la posesión inmediata”, El País, Madrid, 14 de febrero de 2006.

Bauman, Zygmunt (1998): *O mal-estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor.

Bolle, Willi (2000): *Fisiognomía da metrópole moderna*, São Paulo, Fapesp, Edusp.

Calabrese, Omar (1994): *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Foucault, Michel (1972): *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno.

\_\_\_\_\_ (2005): *História da loucura*, São Paulo, Perspectiva.

Fromm, Erich (1976): *¿Tener o ser?* México, Fondo de Cultura Económica.

Huici, Adrián (1999): *Cine, literatura y propaganda: De los santos inocentes a El día de la bestia*, Sevilla, Alfar.

Ridao, José María (2006): “Conjetura sobre el silencio”, El País, Madrid, 20 de enero de 2006.

Savater, Fernando (1981): *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus.

Umbral, Francisco (2006): “Verdad y aventura de dos manchegos” El Cultural, suplemento del diario El Mundo, Madrid, 6 de enero de 2005

Xavier, Ismail (2005): “A Alegoría histórica”, en Pessoa Ramos, Fernão, (org.): *Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica, volume 1*, São Paulo, Editora Senac, pp. 339- 379.

© Oscar Domínguez Núñez Elena María Barcellós Morante 2006

*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](http://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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

