

METÁFORAS EUCARÍSTICAS EN EL CINE

Carlos Domínguez Morano, sj

Sumario: El autor del presente artículo, profesor de psicología de la religión, es consciente del valor simbólico, y tantas veces arquetípico, de las expresiones artísticas; especialmente del cine. Por esta razón, en el presente trabajo aborda el tema de la “eucaristía”, tal como ha sido tratado en la gran pantalla, centrándose en sus representaciones metafóricas. Para ello, presta especial atención a tres filmes: *Viridiana* de Buñuel, *El festín de Babette*, de G. Axel, y *La última cena* de Gutiérrez Alea. Por su carácter figurado, estos filmes amplían su significación a aspectos que van más allá de lo meramente ritual y nos introducen en cuestiones básicas de la experiencia de fe, como son las de la imagen de Dios y la comprensión de la soteriología, en sus relaciones íntimas, y no siempre explícitas, con la cuestión del placer.

Summary: The author of this article, professor of The Psychology of Religion, is conscious of the symbolic value, and so many times archtypical, of the artistic expressions, especially of the cinema. For this reason, in the present work he tackles the theme of the “eucharist”, as it has been dealt with in the large screen, focussing on its metaphoric representations. For this, he pays special attention to three films: *Viridiana* of Buñuel, *Babette's Feast* of G. Axel and *the Last Supper* of Gutiérrez Alea. Due to their figured character, these films widen their meaning to aspects that reach beyond that what is merely ritual, and introduce us into basic issues of the experience of faith, such as the questions of the image of God and the understanding of soteriology, in their intimate relationship, not all the times explicit, with the issue of pleasure.

Palabras clave: eucaristía, cine, imagen de Dios, soteriología.

Key words: eucharist, cinema, image of God, soteriology.

Fecha de recepción: 20 mayo de 2010

Fecha de aceptación y versión final: 30 noviembre de 2010

1. Introducción

Quizás una de las más significativas asignaturas pendientes de la teología actual sea la de recoger las cuestiones que el cine actual le plantea en muchas ocasiones. No parece necesario insistir en la influencia decisiva que posee este medio de comunicación en nuestros modos de pensar y actuar. Pero, además, el cine también puede y debe ser

considerado una fuente de importantes elaboraciones antropológicas en nuestros días. No sólo refleja modos de pensar y sentir. También los crea. Existe —se podría afirmar— toda una antropología que se elabora en este medio y en la que las cuestiones religiosas (sea por presencias explícitas o implícitas, o sea por llamativas ausencias¹) tendrían que dar que pensar al teólogo. Pero no es así, o lo es muy escasamente. Parece que el cine tan sólo interesa en la media en la que se puede utilizar como recurso pastoral, a modo de ilustración de mensajes teológicos. Lo cual no deja de ser muy legítimo e, incluso, laudable. Pero habría que plantearse la conveniencia o la necesidad de que, al margen de esa utilización, la teología se acercara también a las grandes creaciones cinematográficas con la intención de dejarse interpelar por lo que esas obras plantean como grandes cuestiones humanas que deberían afectar al quehacer teológico.

Dentro del amplio campo de cuestiones religiosas que se suscitan en el campo cinematográfico, es nuestra intención centrar el presente análisis en un aspecto muy particular: el de las metáforas eucarísticas. Creemos que en ellas se ponen de manifiesto, en razón de su carácter simbólico, cuestiones más amplias y significativas que las que ofrecen las representaciones reales de la Eucaristía, por otra parte, tan numerosas en la historia del cine, que harían muy difícil un análisis pormenorizado. Esas representaciones simbólicas de la Eucaristía condensan, sin duda, aspectos fundamentales de la experiencia de fe, ya sea por la invitación que ellas nos hacen para descubrir aspectos primordiales de la experiencia religiosa, sea también por la denuncia que, a veces, realizan de inconfesados intereses asociados a esta celebración central de la fe cristiana.

2. Indagando representaciones simbólicas eucarísticas

Una primera tarea que se impone es la de discernir dónde encontramos realmente films en los que la eucaristía se encuentre simbólicamente representada o, al menos, sugerida de algún modo. La tarea no resulta fácil porque dependerá en buena medida de la óptica que se utilice para detectar tales metáforas eucarísticas y también del empeño que se muestre por encontrarlas. Empeño que, cuando es en exceso interesado, puede llegar a encontrarlas allí donde, sencillamente, no están.

No es raro, en efecto, encontrar en la bibliografía existente sobre cine religioso una violencia que fuerza, e incluso respeta escasamente la obra analizada, en una obstinación por hacerle decir a la obra lo que no quiere decir. En el panorama secularizado de nuestra sociedad, el cine, en tanto manifestación que es de la misma, no parece mostrar mucho interés por las cuestiones religiosas. Y al parecer, no resulta fácil asumir tal ausencia. El resultado es, con frecuencia, que nos encontramos una auténtica fabulación en el empeño por detectar temas o situaciones religiosas donde difícilmente las hay, ni de modo explícito, ni implícitamente tampoco. Ver el trasfondo religioso, evangélico incluso, en un film como *Europa 51* (1952) de Roberto Rossellini, está sobradamente

¹ Ausencias llamativas y, sin duda elocuentes, tales como las que se detectan en el film *Buried* (*Enterrado*, Rodrigo Cortés, 2010) en el que no se hace la más mínima referencia a Dios dentro de la situación absolutamente límite de cara a la muerte que vive su protagonista.

justificado². Pero ver, por ejemplo, una representación de la figura del Espíritu Santo en el mundo femenino de la filmografía de Hitchcock resulta difícilmente aceptable, sobre todo, si tenemos en cuenta el carácter oscuro de las zonas humanas, femeninas incluidas, que caracteriza la obra de este gran maestro³. Se podría citar otros muchos ejemplos en ese empeño por detectar temas religiosos donde realmente no existen. Así ocurre también con relación al tema eucarístico que nos ocupa.

Para algunos, basta que aparezca el elemento de comida vivificante y compartida para querer ver en ella una alusión a la Eucaristía. Así, por ejemplo, en el film taiwanés *Comer, beber, amar* (Ang Lee, 1994), en el que la comida desempeña un papel central en la comunicación de un padre con sus tres hijas, al margen de toda connotación espiritual o religiosa, o en el film mexicano *Como agua para chocolate* (A. Arau, 1992). Incluso en *Jesús de Montreal* (D. Arcand, 1989) es difícil ver una metáfora eucarística en el momento en el que los protagonistas, actores que pretenden renovar una representación teatral de la pasión de Jesús, se reúnen y comparten una pizza. También se ha querido ver una simbología eucarística en el film *Matrix* (A. y L. Wachowski, 1999) que, aunque efectivamente esté lleno de connotaciones religiosas, no todo en él se ha de considerar en esa clave metafórica. Es realmente difícil ver una alusión eucarística en este film cuando Neo, el protagonista, es conducido al oráculo que reúne y alimenta a la gente en su cocina y le da una galleta que le vivificará y le hará sentirse más consciente de su identidad mesiánica.

Como también resulta artificioso querer encontrar una representación eucarística en el interesante film *El otro lado de la vida* (B. B. Thornton, 1997)⁴, por el simple hecho de que el protagonista, un loco bonachón pero asesino, acepte una invitación a cenar en la que participan sujetos marginados socialmente como eran una pareja homosexual o una mujer discapacitada. Ver en este hombre una imagen de Cristo que se reunía con los publicanos y pecadores y, en esa comida, una representación simbólica de las comidas de Jesús, es forzar la lectura del film de un modo inaceptable. Igualmente, artificioso resulta el ver una metáfora eucarística en la escena en la que el niño pobre de *Charlie y la fábrica de chocolate* (T. Burton, 2005) reparte generosamente entre sus familiares la onza de chocolate en la que no encontró el billete que tanto añoraba para visitar la fantástica fábrica⁵. No basta la generosidad de una comida compartida para pensar en una metáfora eucarística.

Sí encontramos realmente alusiones directas a la Eucaristía en films como *¡Viven!* (F. Marschall, 1993), en el que se aborda el drama del famoso equipo de rugby uru-

² Un buen análisis de toda esta temática y de este film de Rossellini lo encontramos en P. RODRÍGUEZ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, Cuadernos FyS, Sal Terrae, Santander 2001.

³ Vease, por ejemplo, G. GARRET, *El evangelio según Hollywood*, Sal Terrae, Santander 2008, 80-81. Algo parecido ocurre también en muchas páginas de G. VILLAPALOS-E. SAN MIGUEL, *Cine para creer*, Planeta, Barcelona 2002.

⁴ Cf. M. MCEVER, "The Messianic Figure in Film: Christology Beyond the Biblical Epic", *Journal of Religion and Film* 2/2 (1998).

⁵ Cf. J. VILLEGAS, *Cine con sentido. Una lectura humano-evangelizadora del cine*, CCS, Madrid 2008, 205-206.

guayo perdido en los Andes tras un accidente de avión. Cuando los supervivientes deciden comer carne humana como único modo de sobrevivir, encontramos una alusión explícita a la Eucaristía. Justo en ese terrible momento, cuando un miembro del grupo inicia la acción caníbal, muestra un trozo de carne recién cortada y le dice a los otros que ese acto *es como la comunión*. Su muerte —nos dice— *nos da la vida*. Acto seguido, veremos al resto del grupo en una fila que recuerda a la de los comulgantes en una iglesia.

Más explícita aún es la metáfora eucarística en el film no estrenado en España (aunque sí la obra teatral en la que se basa) *El cementerio de automóviles* (1983) de Fernando Arrabal. La obra se inscribe dentro del género surrealista que caracteriza al autor y constituye un espectáculo ácido en el que, en el espacio de un inmenso desguace de automóviles, nos encontramos con un paradigma de la pasión de Cristo. Todo se construye como un grandioso ritual entre lírico, grotesco y onírico en el que un personaje, Emanu, trompetista de los pobres y marginados, es traicionado por un clarinetista, Topé, que, como Judas, lo entrega a la autoridad para su crucifixión, ante la indiferencia de una sociedad que habita automóviles abandonados. La secuencia de la última cena es extensa y cuidadosamente representada por este mesías laico que, recordando literalmente muchas palabras de Jesús, extraídas de diferentes contextos evangélicos, añade las palabras de la institución eucarística, y tras comer él mismo, va distribuyendo el pan en la misma boca de los que le siguen.

En tono diferente, aunque sin faltarle tampoco el tono provocativo, encontramos una metáfora de la última cena en la divertida parodia de la guerra de Corea que es el film de Robert Altman, *M.A.S.H.* (1970), siglas que identifican a los hospitales móviles del ejército estadounidense (Mobile Army Surgical Hospital). En este film, que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes y que dio origen a una famosa serie de televisión, encontramos una nueva representación iconográfica de la última cena, en este caso, reproduciendo, tal como ya lo hizo Buñuel en *Viridiana* (sobre la que posteriormente vendremos con detalle) la famosa pintura de Leonardo.

Robert Altman, hijo de una mujer fervientemente católica y educado también en los jesuitas como Buñuel, mantuvo durante toda su filmografía una mirada crítica, corrosiva y provocadora frente a todas las instituciones y estratos sociales: el ejército (en el film que comentamos), el mundo de Hollywood en *El juego de Hollywood* (1992), la moda, (en *Prêt à porter*, 1994), la alta sociedad (en *Goldford Park*, 2001), etc.

En *M.A.S.H.* se desarrolla una hilarante parodia del ejército y la guerra y es, casi al final del film, cuando encontramos la secuencia de la reproducción de la “Última cena” de Leonardo. El tono humorístico general de la película resta, sin duda, crueldad o irreverencia a la escena. Se trataba de celebrar un banquete de despedida a uno de los médicos del hospital, decidido a poner fin a sus días por el temor a ser gay, dado el fracaso que había tenido en una relación con el otro sexo. En realidad, con dicha cena se trataba, cariñosamente, de evitar dicho fin. El mismo capellán castrense, hombre un tanto ingenuo pero bondadoso, participa en la parodia aceptando, a pesar de sus dudas y resistencias, en confesar al presunto suicida que, en la reproducción de la pintura de

Leonardo, ocupa el lugar correspondiente a Jesús. Finalmente, como era de esperar, los temores que aquejaban al médico se disuelven y todo acaba felizmente.

También encontramos una clara alusión eucarística en el film *Cien clavos* (2007) del italiano Ermanno Olmi; autor cuya filmografía rezuma una espiritualidad cristiana tierna, humana y crítica a la vez⁶. En este film tenemos de modo muy explícito una metáfora de la persona de Jesús en un joven profesor de filosofía humanista y rebelde. Con cien clavos, crucifica materialmente los libros que, en la Iglesia, pretendieron narrar la historia cristiana, alejándola de la gente sencilla a la que tendría que haber estado destinada. Esa gente sencilla y buena, metáfora de los discípulos de Jesús, será la de un grupo de campesinos a la orilla del Po, amenazados con el desalojo de sus viviendas por exigencias del desarrollo económico de la zona. Es a esta buena gente a las que este personaje crístico transmite las parábolas del Reino, movilizándolos así contra la injusticia de que son objeto. Con ellos comparte mesa, pan y vino en una clara referencia eucarística antes de que, perseguido como Jesús, desaparezca de sus vidas y queden, asumiendo su ausencia, remitidos a su propia historia, ya transformada por el encuentro con esta figura salvífica.

Todavía habría que ver una metáfora eucarística en el corto de Pasolini *La ricotta*, que forma parte de una obra conjunta con otros tres directores: R. Rossellini, J. L. Godard y U. Gregoretti y que se tituló, tomando las iniciales de los cuatro cineastas, *Rogopag* (1963).

En *La ricotta* (el requesón), Pasolini emprende una sátira cruel y humorística que le valió la condena a cuatro meses de cárcel (de los que tras un recurso interpuesto, se libró) y la prohibición de proyectar el film en Italia. Su protagonista, un pobre hombre hambriento que trabaja como extra en una película sobre la pasión de Jesús, muere en la cruz, en su papel de buen ladrón, a consecuencia de una copiosa ingestión del requesón que compró tras la venta de un perro robado. La crítica social, tan característica de la filmografía de Pasolini, posee también en este corto una connotación explícitamente religiosa. La simbología eucarística se deja ver también en la mesa repleta de alimentos que, como huella de la última cena, se sitúa delante mismo de las cruces donde mueren Jesús y los dos ladrones.

Hay tres películas, sin embargo, que adquieren particular relevancia como metáforas eucarísticas y que serán objeto por ello de un análisis más detallado en las páginas siguientes. Ellas suscitan temas de hondo calado antropológico y, en razón de ello, deberían merecer una particular atención por parte de la teología. Centraremos así nuestra atención en el cine de Buñuel y, particularmente en su polémica película *Viridiana* (1961). En segundo lugar, volveremos al *Festín de Babette* (1987), film de G. Axel, que sí ha sido objeto de más de una reflexión por parte de los teólogos. Por

⁶ Ermanno Olmi es director de otros films de clara resonancia espiritual y, quizás de mejor calidad fílmica que este que comentamos, como fueron *La leyenda del santo bebedor* (1988), una bella parábola de la redención y la dignidad personal, o la, probablemente, su mejor película *El árbol de los zuecos* (1978), Palma de Oro en Cannes y Premio del Jurado Ecueménico.

último, nos asomaremos a *La última cena* (1976), dura película cubana en la que, de nuevo, encontramos una denuncia de la utilización que se puede hacer de la fe con fines auténticamente perversos.

3. Buñuel: la confrontación del deseo con fe católica

Para captar toda la significación que late en la transgresora metáfora eucarística de *Viridiana*, será preciso asomarse previamente al conjunto de la obra buñueliana y detectar la compleja relación que el cineasta aragonés establece entre deseo y fe religiosa; relación que, con frecuencia aparece plasmada alrededor del tema eucarístico.

En la filmografía de Buñuel se entrecruzan registros muy diversos y, con frecuencia, combinados, tales como el surrealismo, el costumbrismo, el compromiso político o las continuas referencias al catolicismo. Pero como trasfondo común a este complejo entramado se podrían detectar dos elementos básicos que se entrecruzan y mutuamente se sostienen y dinamizan. Estos dos componentes básicos vendrían dados, de una parte, por la dinámica del deseo en sus permanentes aspiraciones, búsquedas, obstáculos y fracasos y, de otra, por una radical crítica social, en lo que, bajo su perspectiva, constituirían sus cimientos más sólidos: el sistema católico-burgués. Estos dos ejes, el uno situado en el plano de lo individual, como análisis del desear, y el otro en el plano social, como crítica radical al colectivo católico-burgués, se entrelazan y articulan en diversas modalidades según la trama que el autor se propone presentar en cada uno de sus films.

Es, en ese amplio contexto de las vicisitudes del deseo que circula por un determinado orden social, donde hay que situar las continuas referencias en la cinematografía de Buñuel al ámbito religioso. Es mucho a este respecto lo que se ha escrito sobre ese “ateo por la gracia de Dios”, tal como él mismo se autocalificaba, y no entra en los objetivos de este estudio detenernos en esa problemática, sin duda, amplia, compleja y, tantas veces, apasionada y sesgada en sus valoraciones. Tan sólo nos interesa resaltar de qué manera esos dos ejes vertebrales de la cinematografía de Buñuel, el del deseo y la crítica social, se entrecruzan cuando es la religión la que aparece en escena.

Es un hecho que la religión, en su versión católica, es un tema recurrente a lo largo de toda la filmografía de Buñuel. Como tema central aparece en la trilogía mejicana conocida por algunos como la de los “santos frustrados”: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) y *Simón del desierto* (1965), y en la producción francesa *La vía Láctea* (1969). En otros muchos filmes, el hecho religioso se deja ver como contexto que determina en un grado u otro la trama argumental, o como simple sugerencia más o menos significativa para la historia que nos narra. De modos diferentes la religión aparece en films como *Robinson Crusoe* (1952), *Él* (1953), *La muerte en el jardín* (1956), *La joven* (1960) o, en las más conocidas, *El ángel exterminador* (1962), *Tristana* (1970) y *El fantasma de la libertad* (1974).

Si por su dinámica propia, el deseo parece buscar algo imposible y oscuro (tal como significativamente tituló Buñuel su última película: *Ese oscuro objeto del deseo*,

1977), la religión constituye en el cine de Buñuel uno de los obstáculos más significativo que éste encuentra en la persecución de su, a veces, alocada búsqueda de satisfacción.

Religión y deseo son contrapuestos una y otra vez en la filmografía de Buñuel como recurso para incentivar la fuerza del placer que podría proporcionar el alcance del objeto deseado. Recordemos también la secuencia final de *El gran calavera* (1949), en la que durante la celebración de la boda de la protagonista, las palabras del sacerdote ensalzando la castidad y los valores familiares, se entrecruzan y mutuamente se estorban con las imágenes y el potente sonido de un altavoz, con el que el verdadero amor de la novia, anuncia la venta de medias “suspiro de Venus”.

En *Ensayo de un crimen* (1955), Archibaldo, un niño todavía y futuro protagonista del film, atribuye a sus propios sentimientos hostiles y omnipotentes el fallecimiento de su institutriz que, en realidad es causado por un disparo desde la calle, a través de la ventana. Caída en el suelo, Buñuel nos muestra un primer plano de sus muslos con ligeros y después, el rostro del niño que parece experimentar un intenso placer. Acto seguido contemplamos en la pantalla un primerísimo plano de una bella monja, con amplia cofia, a la que el protagonista, ya adulto, cuenta su morbosa historia. La monja le reprende por sus pensamientos impuros y tiene que huir del intento de Archibaldo por retenerla agarrándola de una mano. Finalmente, la monja, muere también huyendo del acoso del protagonista. Una vez más, el deseo es contrapuesto a la religión para conferir al primero su máxima intensidad.

La misma oposición entre deseo y religión y la intensificación del primero por la segunda es la que pretendió resaltar en *Belle de jour* (1967), en una secuencia de explícita perversión necrófila en la casa de un extraño aristócrata. En sus memorias Buñuel afirma: *Lamento en esta película algunos cortes estúpidos que, al parecer, exigió la censura. En particular, la escena entre Georges Marchal y Catherine Deneuve, en que ella se encuentra tendida en un ataúd mientras él la llama hija, se desarrollaba en una capilla privada, después de una misa celebrada bajo una espléndida copia del Cristo de Grünewald, cuyo torturado cuerpo siempre me ha impresionado*⁷. Una vez más, Buñuel pretendía expresar su convicción de que religión y deseo, precisamente en su oposición, mutuamente se sostienen y necesitan.

En este contexto de oposición sexo-religión es en el que hay que situar las alusiones al tema eucarístico que encontramos en la filmografía de Buñuel y en la que hay que descubrir el eco de sus vivencias infantiles relacionadas con el catolicismo. La Eucaristía está presente desde muy pronto en su mundo infantil. En un ambiente que parecía fijado en la Edad Media, Buñuel ayudaba a Misa a un tío suyo sacerdote del que nos dice que era una bellísima persona. La religión era omnipresente —nos dice en sus memorias— y se manifestaba en todos los detalles de la vida. *Por ejemplo, yo jugaba a decir misa en el granero, con mis hermanas de feligresas. Tenía varios ornamentos litúrgicos de plomo, un alba y una casulla*⁸. Nuestra fe era realmente ciega, por lo menos, hasta los catorce

⁷ *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona 1209(2ª), 285-286.

⁸ *Ib.* 18.

años. Más tarde, en el colegio de los jesuitas de Zaragoza, del que, a pesar de la rígida disciplina y del frío que allí hacía, nos dice conservar un buen recuerdo, era obligatoria la misa diaria a las siete y media de la mañana así como el rezo del rosario por la tarde.

En *Nazarín*, encontramos una directa alusión al tema eucarístico. Nunca, quizás, trató Buñuel a ningún personaje religioso con el respeto y ternura como la que muestra con este humilde cura de los pobres. Cuando marginado por la institución eclesiástica, deambula acompañado, muy a su pesar, por un pequeño grupo de mujeres medio supersticiosas medio histéricas, procura, con poco éxito, catequizarlas y enderezarlas por el buen camino. En un descanso, en mitad del campo, una de estas mujeres le pregunta: *¿Dios está en todas partes?* y contemplando la tortilla de maíz que está a punto de llevarse a la boca, prosigue *¿Aquí también está? Entonces, comerse esto es como comulgar ¿no?* Concluye la mujer. Es entonces cuando Nazarín se ve obligado a catequizarla: *No hija, cuando el sacerdote consagra, el Señor desciende a la Hostia con todo su ser, como si fuera su templo el cuerpo*. Estas palabras se intercalan con el diálogo que mantiene con la otra mujer que le acompaña y que es presa del temor a estar poseída por el demonio. Al oír la explicación de Nazarín sobre la Eucaristía, la mujer se plantea si se le saldrán todos los demonios del cuerpo al comulgar.

También el tema eucarístico se deja ver en la ya citada *Belle de jour*. El film, como sabemos, trata de una bella mujer (Catherine Deneuve) que estando “felizmente” casada, se ve compelida, sin embargo, a mantener unas relaciones sexuales de claro matiz masoquista, prostituyéndose de día en una casa de citas. Cuando Buñuel quiere darnos un apunte tan sólo de los orígenes de esta perversión sexual (no le interesan demasiado las indagaciones “psicológicas”) nos introduce un breve *flash back*, en el que la protagonista, niña entonces, padece un abuso sexual de un hombre mayor. Tras esta breve escena, vemos en un primer plano a la niña, en el momento de su primera comunión, cerrando la boca cuando el sacerdote, al acercarle la forma, dice: “el cuerpo de Cristo”.

El tema eucarístico vuelve a reaparecer en *La vía Láctea* (1969), película en la que una vez más –tal como él mismo afirmaba– no podía dejar de ser católico. Como sabemos, la película está elaborada con materiales extraídos en gran parte de la enciclopédica obra de Menéndez y Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles*, que ya en su tiempo de México leía con pasión y de *Diccionario de las herejías*, del abate Pluquet. A través del camino a Santiago que hacen dos peregrinos se nos va presentando toda una larga historia de herejías y de luchas contra ella que han ido teniendo lugar a lo largo de la historia de la Iglesia.

La cuestión de la eucaristía aparece pronto, cuando los dos peregrinos hacen una parada en una casa de comidas. Allí aparecen un militar y un cura que mantienen una animada conversación, toda ella en el tono surrealista que posee el conjunto del film. El militar expresa al sacerdote sus dudas sobre cómo el cuerpo de Cristo podría estar presente en la hostia, a lo que el sacerdote responde realizando una exhortación al misterio: *¿Qué sería de las religiones sin el misterio?* Poco después vemos que el sacerdote es transportado en ambulancia al hospital mental, ya que cuando se

le contradice, la locura se impone de inmediato. Ya casi al final de la película, en las cercanías de Santiago, asistimos a una escena en la que el hereje obispo Prisciliano, junto a dos ministros suyos, consagra una hogaza de pan⁹ diciendo en latín: *No soy yo quien te ha segado ni molido. No soy yo quien te ha amasado, ni quien te ha sometido al horno. Yo soy inocente de todos los sufrimientos que padeciste y deseo que todos los que te lo infligieron sientan lo mismo y sufran tu pasión*. Tras “comulgar”, se une a dos de las bellas muchachas que le acompañan para castigar sus cuerpos, materia indigna e impura que –según Prisciliano– no pudo ser creada por Dios.

4. Viridiana: el paroxismo de la confrontación en un contexto eucarístico

Si tal como señalábamos más arriba, la filmografía de Buñuel tiene como trasfondo fundamental el de las aspiraciones y frustraciones del deseo, por una parte, y el de una radical crítica social al sistema católico-burgués por otra; esas dos dimensiones básicas de su filmografía, encuentran en *Viridiana* (1961) su más rotunda confrontación. La oposición deseo-religión, en efecto, se subraya en este film como quizás en ningún otro de su obra, y lo hace, precisamente, en una parodia de la institución eucarística.

Viridiana, como sabemos, originó toda una encendida polémica en los ámbitos políticos del franquismo y en los religiosos de la Santa Sede¹⁰. La película, rodada en España en la época en la que Buñuel residía en México, gana la Palma de Oro en el Festival de Cannes, lo que trajo consigo la prohibición de proyectar el film en España, así como la destitución del entonces Director General de cinematografía. Por su parte, *L'Observatore Romano* la calificó de “sacrílega y blasfema”.

El film tiene su origen en una obra teatral de Julio Alejandro y nos muestra un complejo proceso de transformación de una religiosa en una mujer de la que el deseo se apodera por completo, destruyendo todo su anterior proyecto de vida. Muchos de los elementos característicos del cine de Buñuel se concentran en esta importante película: costumbrismo, surrealismo, crítica social y perversión, fetichismo y violencia sexual.

Merece la pena recordar el argumento del film. La religiosa, es obligada por la superiora a visitar a su anciano tío en su rica hacienda de hidalgo. Allí, Viridiana se ve muy pronto acosada por su pariente, en razón de que ella le recuerda a su esposa, fallecida la misma noche de bodas. Tras ser narcotizada con la complicidad del ama de llaves, Viridiana es sometida a una vejación sexual. Después de este desgraciado incidente y de que el tío le pida que acepte ser su esposa, Viridiana decide abandonar la finca. Cuando se encuentra, sin embargo, a punto de emprender viaje le comunican que su tío ha puesto fin a su vida colgándose de un árbol. La protagonista, siente entonces que, después de lo ocurrido, ya no puede regresar a su anterior condición de religiosa y decide permanecer en la estancia familiar, con el propósito de dedicar su vida a la atención y

⁹ Probablemente ignoraba Buñuel que Prisciliano substituyó la consagración de pan y vino por uva y leche.

¹⁰ *Ib.* 279.

cuidado de los más pobres. Al tiempo, acude a la finca un primo, que trae propósitos muy diferentes a los de Viridiana: sacarle partido a la finca modernizando los procesos de producción. Buñuel subraya con malicia el contraste de intenciones de Viridiana y su primo, intercalando imágenes de las maquinarias agrícolas en marcha con las del rezo del ángelus de Viridiana y sus pobres.

Pero, como en *Nazarín* o *Los olvidados*, lejos está Buñuel de idealizar la condición de los pobres por el hecho de serlo. Los mendigos y enfermos a los que Viridiana se entrega son ingratos, envidiosos, desaprensivos, feroces en sus últimas intenciones. La situación de marginalidad a la que son condenados los convierte también en seres deshumanizados y crueles. Como bien se ha dicho, la picaresca desacraliza la mística, dando pie a que allí se cometan todos los pecados capitales: la lujuria, la envidia, la ira, la gula, la soberbia. Todo de modo brutal en el momento en el que, aprovechando la ausencia de Viridiana, los mendigos organizan en la zona noble de la casa una gran cena que, acaba convirtiéndose en una orgía desenfadada de sexo y violencia, resaltada por el contraste de la música del *Aleluya* de Haendel que suena. En medio de esta cena es cuando Buñuel lleva a cabo esa representación simbólica de la institución eucarística que generó todo el escándalo posterior.

Uno de los mendigos comenta que Enedina, una de las mujeres, *les va a sacar una foto a "tos", como recuerdo. ¿Y con qué máquina?*, pregunta otro de los comensales. *Con una que me regalaron mis papás*, responde la mujer. Los trece comensales se van situando en un lateral de la mesa. Una vez en sus situados, la mujer pide que se estén quietos. Canta un gallo. La posición de los trece es exactamente la reproducción del cuadro de Leonardo "La última cena"¹¹. El papel de Cristo lo ocupa un ciego lascivo y violento. La similitud se resalta con una foto fija. Es el momento en el que la "fotografía", tomada de frente por la cámara, levanta sus faldas, al tiempo que da una obscena risotada. La confrontación entre el sexo y la religión alcanza aquí su mayor paroxismo.

Una confrontación ligada, por lo demás, al otro gran registro de la filmografía buñueliana: el de la crítica radical de la sociedad burguesa. Es mediante la metáfora sexual como se lleva a cabo la agresión a un sistema católico-burgués en el que la limosna y la beneficencia encubren la escandalosa situación de injusticia social en la que se vive. En *Viridiana*, los mendigos, rompiendo su condición de desclasados, se dejan llevar de toda su violencia transgresora contra la clase social que los sitúa en posición de miseria y marginación. De ese modo, devuelven a Viridiana la agresión que les suponía asumir, con aparente y falsa humildad, su condición de sumisos pordioseros. Y si es una motivación de orden religioso la que impulsa a Viridiana a su acción caritativa, es ese mismo orden el que es agredido en la grotesca representación que hacen los mendigos de la "Última cena". El que la agresión se lleve a cabo a través de una obscenidad de carácter marcadamente sexual no hace sino poner de relieve que es el sexo lo que parece oponerse de modo más directo a la religión.

¹¹ Buñuel improvisó en el mismo rodaje esta escena, y para ello buscó cuatro mendigos más con los que completar el número de la composición pictórica de Leonardo.

La fotografía de la composición buñueliana se ha multiplicado por doquier. Bastaría asomarse a Internet para comprobarlo. Probablemente dio origen a la enorme proliferación de representaciones del cuadro de Leonardo en el mundo del cine. Entre otras, la ya citada de *M.A.S.H.* de Robert Altman y de otras muchas compuestas por actores, directores o personajes fantásticos de la filmografía¹².

Como ya se ha señalado, el escándalo que provocó *Viridiana* fue inmediato. En sí misma, la secuencia constituye una provocación de carácter blasfemo, inasumible para quien mantenga una actitud simplemente de respeto, no sólo de fe, ante lo que el cuadro de Leonardo representa. Sin embargo, situada la escena en todo el contexto de la filmografía de Buñuel, tendría que generar, además del justificable rechazo, una reflexión sobre los motivos que han dado pie a ese tipo de provocación que, por lo demás, proliferó en tantas otras versiones similares.

Pero en una línea que guarda íntima relación con esta problemática de la Eucaristía y sus relaciones con la temática del placer merece la pena analizar otro film, de signo completamente diferente, y que adquirió también reconocida fama. Nos referimos al *Festín de Babette* (1987).

5. El festín de Babette

El psicoanálisis nos ha enseñado que existe un placer asociado a la incorporación oral. Para los seres humanos comer es siempre algo más que satisfacer una necesidad biológica. Desde los inicios de la vida, la nutrición se ve indisolublemente unida a la satisfacción de un placer y éste, a su vez, a la comunicación y contacto con lo materno. Desde ahí, la satisfacción de la necesidad biológica de comer se abrirá por siempre a la posibilidad de un placer añadido: el del encuentro y comunicación con otros. Bien sabemos de qué manera el comer juntos ha constituido siempre un recurso excepcional para fortalecer vínculos en las relaciones interpersonales. La Eucaristía también, como banquete pascual, expresa esa dimensión fundamental de fraternidad y comunión entre los miembros de la iglesia.

Pero la clínica psicoanalítica nos enseña también que, en tanto placer, la comida suscita fácilmente ansiedades, fantasmas y resistencias. A esas ansiedades asociadas al placer oral, a su derrumbamiento y a su posterior apertura que conduce a los otros nos vamos a acercar a partir de la propuesta de Gabriel Axel en el film *El festín de Babette*.

El *festín de Babette*, en efecto, nos introduce primero en una dinámica en la que el comer pretende quedar reducido a una mera función nutritiva, como defensa frente al placer libidinal, en virtud de una determinada ascética espiritual. La introducción

¹² Las composiciones imitando la representación de Leonardo se han repetido en numerosas ocasiones, con sustituciones de Jesús y los discípulos por personajes del mundo del cine, sean actores o directores, como en la que aparecen Murnau, Kieslowski, G. Rocha, Von Trier, Bergamn, Eisenstein, P. T. Anderson, Godard, B. Wilder, Fellini, Lynch, Welles, Kubrik, Tarkosvsky, Hitchcock y Kurosawa, fácilmente localizable en Internet.

de ese placer suscita enormes fantasmas y resistencias que, sin embargo, a lo largo del film se van a ver abatidas, para dejar paso a toda una reelaboración de la espiritualidad. Esa transformación hará posible compatibilizar el placer con una religiosidad abierta al encuentro y a la vida.

Se trata de un film danés de 1987, inspirado en una narración de Karen Blixen, más conocida como Isak Dinesen (1885-1962)¹³, autora también de la conocida “Memorias de África”. El director del film es Gabriel Axel (1918), el cual obtuvo el Óscar a la mejor película extranjera en 1988.

Babette, había sido una reconocida *chef* en el restaurante parisino “Le Café Anglais”, que huyendo de la represión de la comuna de París en 1871, encontró refugio como asistente de dos viejas hermanas (Martina y Philippa), ocupadas de lleno en liderar un grupo religioso en una perdida aldea noruega. La pequeña comunidad religiosa, fundada por el padre de las dos hermanas, ha ido con el tiempo perdiendo vitalidad y ganando en frustración y descontento. Todos viven en un régimen de rígida austeridad, particularmente en su modo de comer. Estas dos mujeres, que en su juventud habían sido muy hermosas, han renunciado al amor de dos hombres que su padre, el rígido reformador religioso, se encargó de apartar de sus vidas. Babette, por su parte, se adaptará por completo al estilo de vida rígido y austero de la pequeña comunidad.

Pero un día, inesperadamente, Babette recibe una carta de Francia, la lee, alza los ojos al rostro de las dos señoras y les comunica que ha ganado 10.000 francos en un gran premio de la lotería en la que llevaba jugando desde hacía quince años. Babette, en lugar de aprovechar la suerte para cambiar su situación personal, decide emplear su dinero, todo su dinero, en preparar una gran cena con la que celebrar el centenario del nacimiento del fundador del grupo y padre de las dos hermanas.

Babette, más humilde y sumisa que nunca, le pide un favor a las hermanas: les suplica que le permitan preparar una cena conmemorativa en recuerdo del fundador: Quería preparar una cena francesa, una “auténtica cena francesa”. El término, así resaltado, produce al mismo tiempo asombro y temor. Las hermanas se resisten, pero Babette se levanta de su asiento y con *algo formidable en ese movimiento, como el crecimiento de una ola* —comenta el texto original de Dinesen¹⁴ y lo refleja bien el film—, Babette insiste en su oferta que, finalmente, es aceptada.

Con la llegada de los alimentos, la ansiedad de las hermanas se acrecienta: un primer plano de una enorme tortuga viva que servirá para la sopa de entrada, representa todo un mundo primitivo y arcaico, que parece movilizar las zonas más reprimidas por la austera religiosidad del grupo. La sonrisa con la que las hermanas entran en la cocina para ver los preparativos, se hiela cuando ven el animal. Espantadas cierran la puerta de la cocina, como cierran las puertas de sus deseos reprimidos y de las ansiedades a

¹³ I. DINESEN, *El festín de Babette*. Nórdica libros, Madrid 2007.

¹⁴ *Ib.* 53.

ellos asociadas. Los efectos de tal visión se van a dejar sentir de inmediato en la terrible pesadilla que esa misma noche tendrá Martina: en ella, Babette aparece como una figura tentadora, asociada a lo demoniaco y que con siniestras intenciones pareciera dispuesta a envenenarlos a todos.

Martina, entonces, advierte a la pequeña comunidad del enorme peligro que se les viene encima. El sentimiento de culpa emerge con el recuerdo del padre, que habiéndoles defendido de todo amor carnal, sensualidad o placer, ve ahora cómo, en su propio hogar, se va a celebrar, lo que ella denomina, un “aquelarre de brujas”. El grupo intenta aliviar la ansiedad de las hermanas y se prometen a sí mismos guardar silencio, en el gran día, en todo lo referente a la comida y bebida. Nada de cuanto les pusieren delante arrancarían una palabra de sus labios. *La lengua, “ese extraño músculo” es un órgano peligroso que puede ocasionar gran perversidad y veneno mortal.* El día de su maestro, limpiarán sus lenguas, por tanto, de toda delicia de los sentidos, guardándolas y preservándolas sólo para la alabanza y la acción de gracias. Reunidos en corro se estrechan las manos y cantan un himno de alabanza al Señor. *Será como si nunca hubiéramos tenido el sentido del gusto,* se dicen a sí mismos con profunda convicción.

Finalmente, llega el momento del peligro en una noche oscura y desapacible. Todos entran y son acogidos en una sala, presidida por una imagen del fundador que previamente Martina se había cuidado de retirar de su lugar habitual: el comedor donde tendrá lugar la temida cena. Su imagen, representación de la ley, el orden y la moral, no debería presenciar lo que allí ocurrirá. Mientras Babette última detalles en la cocina, ellos cantarán himnos que les preserven de los peligros que se avecinan.

Serán doce los invitados a la cena. En este caso con una intención clara de establecer un paralelo simbólico con la última cena de Jesús. El menú que Babette les tiene preparado es el siguiente: Primero, sopa de tortuga y jerez amontillado. En segundo lugar, blinis demidoff (tortas de harina de alforfón) con relleno de caviar acompañado de un Veuve Clicquot, champagne de 1860. Le seguirán las codornices en sarcófago de hojaldre con foie-gras de trufa y ensalada Pelligrini, regado con un Clos de Vougeot de 1846. Una selección de quesos y oporto, una torta fermentada de ron con higos secos y café completarán la cena.

Sentados ya a la mesa, recuerdan lo prometido: no deberán saborear nada de lo que coman ni hacer el más mínimo comentario: el cuerpo debe ser –según rezan estrechando las manos– “*el esclavo del alma*”. *Lo mismo* –comenta uno de los comensales– *que en las bodas de Caná: la comida no tiene importancia.*

Sin embargo, la defensa del grupo encontró un inesperado lugar desprotegido: el General Löwenhielm, sobrino de una rica mujer perteneciente a la comunidad y que, habiendo sido un antiguo pretendiente de Martina, fue también invitado a la cena. Es un hombre de mundo que vive decepcionado de sí mismo por la vanidad y la frivolidad en que se desenvuelve su vida. Él se transformará también en la cena, pero, lo que es más importante, él se convertirá en el factor determinante que derribe las resistencias

del grupo. Dará voz a lo reprimido, abrirá la puerta a la sensualidad de la comida y la bebida.

Al inicio, algo receloso del vino que se le ofrece, bebe un pequeño sorbo, se sorprende y exclama: *Asombroso, ¡amontillado! El mejor amontillado que he probado en mi vida!* Ante el placer emergente y reconocido, la defensa del grupo se intensifica oponiendo el recuerdo austero del fundador del grupo y su gran santidad y fuerza moral. Pero la resistencia se va debilitando progresiva y irremisiblemente ante la exquisitez de lo que comen y beben: la misma mujer que trae el recuerdo represivo del fundador, muestra al momento en su rostro una irreprimible satisfacción cuando, descuidadamente, toma un sorbo del excelente vino de su copa.

Pero será el General Löwenhielm quien, finalmente, desvelará la clave y el sentido que puede llegar a tener una comida como la que disfrutan. Ante las codornices en sarcófago que tiene ya delante, recuerda otras que comió en una ocasión en la que fue homenajeado en “Le Café Anglais” de París. Allí la comida –nos dice– *era elaborada, “curiosamente”, por una mujer y que tenía la capacidad de transformar una cena en una especie de asunto amoroso, en una relación apasionada en la cual uno acababa por no diferenciar entre apetito físico y apetito espiritual.* La ansiedad que estas palabras generan se deja ver de inmediato: la posibilidad de que lo que siempre estuvo rígidamente separado, amor físico y espiritual, puedan unificarse, sobrepasa el nivel de lo tolerable.

Se hace necesario, pues, fortificar la defensa con una doctrina que se oponga eficazmente a esa supuesta transformación de lo físico en espiritual. Es el momento en el que toma la palabra una rígida mujer: *El hombre –dice– no sólo se abstendrá, sino que también rechazará cualquier pensamiento de comida y bebida. Solamente entonces podrá comer y beber en el debido espíritu.*

El vino, sin embargo, continúa su labor, va aligerando las defensas y provoca la emergencia de los reprimidos y ya antiguos sentimientos amorosos que existieron entre el General y Martina. Los rostros se iluminan, el manjar se saborea en unos elocuentes primeros planos. Es el momento en el que el General manifiesta el milagro que se ha ido realizando a lo largo del festín: *la misericordia y la verdad se han encontrado, la justicia y la dicha se besarán mutuamente. No podemos ser miopes creyendo que tenemos que elegir entre una y otra. Pero llega un tiempo en el que se abren nuestros ojos y llegamos a comprender que la gracia es infinita. Lo que nos corresponde es esperarla y recibirla con gratitud.*

La transformación ha sido posible porque la gracia les llegó encarnada en el generoso festín de Babette. Para ella, basta haber vuelto a vivir la gloria que su arte le había proporcionado, ha dejado salir lo mejor de su genio artístico y eso le produce una felicidad muy superior a la de haber regresado a París y vivir allí una vida en la cual ya no podría ejercer el arte que dominaba. La preparación de esa cena le ha proporcionado una felicidad mucho mayor que la de los propios comensales. Esa gracia opera entre los miembros de la comunidad la reconciliación, la cercanía, la armonía y el placer: a nada de eso se le tiene ya miedo. Todo ha sido fruto de una comida, la transformación

ha tenido lugar porque esa cena ha sido un don generoso, expresión de un amor que derriba las fuerzas que se oponen al deseo y a la pasión de vivir.

6. Repensando la figura de Babette

El film de Gabriel Axel ha sido recibido con entusiasmo por teólogos y pastoralistas y, con frecuencia, se ha utilizado como material para la reflexión en pascuas juveniles o retiros espirituales. Se ha querido ver en él una metáfora de la Eucaristía y hasta de una cristología, por lo que ha sido merecedor de algunas páginas en tratados teológicos¹⁵. Babette vendría a representar –se ha dicho– la figura de Jesús que no vino a ser servido sino a servir. Algo, por otra parte, que como ocurre en muchas ocasiones, son personas del mundo, como el General, quienes lo comprenden y no los piadosos. También se ha querido ver en la estructura de la película una correspondencia con la historia de la salvación: la primera parte del film correspondería al Antiguo Testamento, mientras que la segunda vendría a representar al Nuevo. El papel del General también se ha leído como el de un sacerdote que interpreta elementos simbólicos y los conecta con la experiencia vital de la comunidad.

Estas interpretaciones teológicas pueden tener más o menos consistencia y, sin duda, alguna poseen. Pero al margen de ellas y, sin que necesariamente se las descalifique por completo, cabe añadir otra lectura, de orden más psicodinámico, que vendría a ofrecer, al menos, un matiz importante a esas interpretaciones teológicas, quizás un tanto idealizadoras. Para esa relectura de la historia es fundamental contar con el texto original de Isak Dinesen del que se extrae el guión de la película y que el director de la misma ha seguido con notable fidelidad. Ese texto original nos ofrece una imagen de Babette bastante diferente, pero imagen de la cual permanecen importantes huellas en el film que –tenemos que suponer– el director no ha querido o no ha sabido borrar. Pero allí están.

En efecto, llama la atención en el film el modo en que nos aparece la figura de Babette. De una parte se nos muestra en su total generosidad gastando todo su dinero para esa gran celebración y, sin embargo, se nos presenta siempre fría, distante, seria, vestida generalmente de negro o en tonos marcadamente oscuros. Una imagen muy diferente de lo que podríamos pensar como representación de una madre buena que, tiernamente, se da a sí misma, proporcionando alimento y cariño. En algún momento, el espectador que no conozca el desenlace del film, podría interrogarse sobre si lo que Babette está llevando a cabo en la cocina es un regalo o una especie de venganza por el tipo de vida riguroso y austero que se ve obligada a llevar en esa casa.

Considerando el modo en el que el film se va desarrollando, sobre todo en las secuencias de la cena, así como las imágenes que nos hacen ver la alegría, la reconciliación y

¹⁵ Cf. “Análisis de una película sobre la gracia” en J. I. GONZÁLEZ FAUS, *Fe en Dios y construcción de la historia*, Trotta, Madrid 1998, 198-207; P. RODRÍGUEZ PANIZO, *La gracia infinita: ensayo estético y teológico sobre “El festín de Babette”*, en P. RODRÍGUEZ PANIZO–S. CASTRO SÁNCHEZ–F. MILLÁN ROMERAL (Eds.), *Umbre, imago, veritas*, Universidad Pontificia de Madrid Comillas 2004, 581-624.

paz de los comensales, etc., todo hace pensar que el director ha querido resaltar la bondad del proyecto de Babette y que se hace partícipe, por ello, de las lecturas teológicas que se han hecho de su obra. Y es probable incluso que, en razón de esa misma intencionalidad, haya querido eliminar determinados elementos del texto original, que podrían ofrecer una imagen menos idealizada de Babette. Sin embargo, tenemos motivos para pensar que el cineasta no ha podido —o no ha querido— eliminar completamente esos otros aspectos del relato original, quedando así, el personaje marcado de una innegable ambigüedad.

La frialdad de Babette, disonante en el film con su acción generosa, posee en el texto original una mayor coherencia, al aparecer junto a otros rasgos con los que allí se nos dibuja. Babette es una mujer rubia en el film, pero es morena en el texto original. El asunto podría no tener más relevancia si no fuera porque ese aspecto físico va en consonancia con toda una serie de rasgos psíquicos que la autora destaca en su personalidad. “Oscura” Marta —nos dice el texto— *en la casa de las dos Marías*¹⁶. Las hermanas sabían —se nos dice más adelante— que Babette *tenía un rasgo misterioso y alarmante, tanto como si tuviese una relación con la Kaaba, la Piedra Negra de la Meca*¹⁷. Esta “oscuridad” de Babette genera miedo a todo su alrededor: *en el muelle y en el mercado le tenían temor*¹⁸ (algo que se refleja bien en el film). Y de nuevo, en otra alusión a lo oscuro, se nos dice que con sus ojos negros, parecía *enigmática y fatal como una Pitia*¹⁹. El chico que Babette buscó como ayudante de cocina es pelirrojo, lo que contribuye a que las hermanas tengan la impresión de que la mujer morena y el muchacho parecieran *como una bruja y su espíritu familiar*, tomado posesión de su espacio familiar²⁰.

La inquietud que la imagen de Babette suscita se ve acrecentada además por un elemento sustraído en el film que es el de la desazón que crea su confesión religiosa católica. Babette era “papista” y las hermanas *al principio temblaron un poco... ante la idea de acoger a una papista*²¹, que con frecuencia se enfrascaba en la cocina en el estudio de un *libro negro* (de nuevo el negro) que las Martina y Philippa temían que fuera un *devocionario papista*. Con la diferencia religiosa, la cultural inducía igualmente recelo y temor en Martina y Philippa: *en Francia, ellas lo sabían, la gente comía ranas*²².

En el relato de Dinesen, por lo demás, la oscuridad de la imagen escondía otra oscuridad aún más inquietante. Babette, en efecto, tenía un pasado igualmente oscuro y, al parecer, cargado de violencia. La carta de recomendación de la que es portadora cuando llega a la pequeña aldea se nos dice que su esposo e hijo han muerto y que ella *fue detenida por “pétroleuse”, palabra empleada para designar a las mujeres que pegan fuego*

¹⁶ *Ib.* 40.

¹⁷ *Ib.* 42.

¹⁸ *Ib.* 39.

¹⁹ *Ib.* 43.

²⁰ *Ib.* 66.

²¹ *Ib.* 37.

²² *Ib.* 38.

a las casas con petróleo²³. Algo que, naturalmente, sembraba la inquietud en las hermanas: *Un pequeño y frío estremecimiento las sacudía, y pensaban para sus adentros: “Quizás, después de todo, ha sido una verdadera “pétroleuse”*.

Ese oscuro pasado, además, se va dejando ver en el presente a través de un comportamiento que, tras una aparente sumisión esconde un gran orgullo. Cuando llegó a la casa –nos dice la autora del cuento– *parecía una pordiosera, pero resultó ser una conquistadora*²⁴. Efectivamente, cuando llega el momento de los preparativos para la cena nos dice el texto (y no olvidemos que el film, que es lo que nos ocupa, lo refleja con acierto), que *Babette, como el demonio embotellado del cuento de hadas, había ensanchado y aumentado en tales proporciones que sus señoras se sentían pequeñas en su presencia*.

Todos estos elementos, unos ocultos, otros transformados y otros que se dejan traslucir claramente en el film, nos encaminan a una mejor comprensión de la ambigüedad del regalo que Babette hace a la comunidad.

Babette confiesa a las hermanas que una vez fue una gran Chef en el “Le Café Anglais” de París, que no volverá nunca allí y que ha gastado todo su dinero en la cena. Cuando Philippa le reprocha que no ha debido desprenderse por ellas de cuanto tenía, Babette, vemos en el film, se levanta, y mientras las dos hermanas aparecen asustadas y temblorosas en el fondo de la sala, da muestras de una actitud entre digna y orgullosa y, como dice el texto original, *con una mirada profunda, extraña, que quizás contenía piedad, o incluso burla*, responde: *no fue sólo por ustedes*. Ella es –nos dice– *una artista y si se ha quedado sin dinero* es porque una artista nunca es pobre. El texto original, sin embargo, es más contundente. En lugar del *no fue “sólo” por ustedes*, nos dice *¿Por ustedes? No. Ha sido por mí... Yo soy una gran artista*²⁵. La motivación de Babette, pues, es –en parte, según el film, o globalmente, según las palabras del texto– una motivación netamente narcisista, aún admitiendo que se tratase de un saludable narcisismo, como el que corresponde al artista por la realización de su obra.

Es evidente que el director de la película ha maniobrado intencionadamente sobre el texto original (con todo derecho, habría que añadir) para ofrecer una visión más idealizada de la historia. No nos informa, por ejemplo, de que Babette, al final, termina confesando a las hermanas que fue una *communard* y que, en las barricadas del París de la revolución, ella misma cargaba el fusil de sus hombres²⁶. Sin embargo, como señalábamos anteriormente, Gabriel Axel no ha podido o no ha querido borrar las huellas de la personalidad, más compleja y ambigua, con la que Isak Dinesen diseñó a su personaje. De alguna manera, también en el film, Babette nos aparece como alguien que *llegó como una pordiosera, pero que resultó ser una conquistadora*²⁷.

²³ *Ib.* 32.

²⁴ *Ib.* 37.

²⁵ *Ib.* 104.

²⁶ *Ib.* 107.

²⁷ *Ib.* 36.

A Babette no se le puede negar su generosidad. Se gastó todo su dinero en un regalo para la pequeña comunidad. Pero también los regalos, nos enseña el psicoanálisis, pueden ser portadores de otros deseos menos confesables. El regalo de Babette lo tiene: el de realizarse narcisísticamente en la realización de su obra de arte, al margen de la consideración de lo que ello podría suponer para los otros. Para ello, no dudó en romper sin conmiseración los esquemas de aquellos a los que obsequia con su festín. Con una innegable frialdad, silencio y firmeza, genera la ansiedad, el miedo, el pavor... y lo sabe. Pero no duda un instante en proseguir, imperturbable, su propósito. Al final, parece alegrarse de la felicidad que ha proporcionado. Pero, insistimos: existen datos suficientes como para poner en duda que esa haya sido su intención primera.

Habría interrogarse, finalmente, si no es el General Löwenhielm quien, como oficiante de la celebración, opera la transformación liberadora de la comunidad. ¿Qué hubiera sido de esa misma cena fastuosa si en ella no se hubiese pronunciado la palabra que desvela el misterioso abrazo de la justicia y la felicidad? Quizás tendríamos que pensar que no fue tanto la acción con la que Babette se realiza como artista, sino la palabra del General y su conciencia iluminada por el espíritu, la que trajo la salvación. Esta interrogación, al menos, pretende situarnos con cautela a la hora de considerar, quizás precipitadamente, como una figura crística al personaje de Babette.

7. Comer y beber la propia condenación

Una de las metáforas eucarísticas más cuestionantes, para la teología, de las que el cine ha ofrecido hasta ahora la encontramos, sin duda, en el film *La última cena* del cubano Gutiérrez Alea (1976). El film, uno de los más reconocidos y premiados de toda la filmografía cubana, constituye una despiadada denuncia de una religión aliada con el poder e instrumentalizada por el mismo para legitimarse en toda su violencia. La película posee una clara intencionalidad sociopolítica, dentro de los parámetros ideológicos de la Cuba de Fidel Castro, respecto a los cuales el director tomó distancia crítica más tarde, tal como pudimos comprobar en su reconocido film *Fresa y chocolate* (1993), o en la divertida *Guantanamera* (1995).

En *La última cena* nos encontramos también, como en *El festín de Babette*, con una comida, opulenta ésta, más que sofisticada como aquella, y ofrecida a unos personajes primitivos, feroces y voraces, más que espirituales y ascéticos como los invitados de Babette. Del mismo modo, en esta cena se producirá también una profunda transformación en los comensales. Una transformación que vendrá igualmente, como en *El festín de Babette*, bajo el efecto de una palabra “catequética” pronunciada durante la celebración de la comida. Pero, a diferencia de *El festín de Babette*, la liberación de los comensales no se produce bajo el efecto de esa palabra sino, por el contrario, como reacción contra ella. En *La última cena*, la catequesis impartida como alimento espiritual, a diferencia de las del General Löwenhielm, será vomitada por los comensales. Se vomita, se escupe, en efecto, ese alimento espiritual con el que pretende legitimar la esclavitud y la violencia del sistema. *La última cena* se convierte así en una virulenta antiparábola

sobre las contradicciones entre un discurso pretendidamente cristiano y una situación de injusticia que se pretende legitimar con él. Pero vengamos a la historia a partir de las secuencias más significativas del film.

La película recoge un hecho histórico acaecido en la Cuba colonial del siglo XVIII. Un conde hacendado pretendió repetir el gesto de Jesús con sus discípulos y para ello eligió doce esclavos negros de su hacienda para celebrar con ellos el Jueves Santo. Las consecuencias de su “piadoso” acto fueron, como se constata al final de la obra, absolutamente inesperadas.

El film, desde una perspectiva psicoanalítica, nos remite a los elementos inconscientes que laten siempre en las relaciones con la autoridad. Se trata en la película de las relaciones de un amo y unos esclavos que viven sometidos en un régimen de extrema crueldad. Al inicio de la película asistimos a la caza, con la ayuda de perros, de uno de los esclavos que escapó y que, una vez encontrado, es cruelmente castigado con la mutilación de una oreja. Este personaje, duro y orgulloso, va a representar en la película la rebeldía, la violencia que se niega a aceptar el sometimiento del esclavo. Es decir, la resistencia a asumir una posición de masoquismo a la que se ven obligados los demás, como única manera de sobrevivir.

Los esclavos, en efecto, adoptan posiciones serviles, sumisas, alguno de ellos, incluso complacientes y aduladoras. En definitiva, actitudes, masoquistas, como mecanismo de defensa frente a una violencia que de antemano estaría condenada al fracaso. La “identificación con el agresor” es el único recurso que les ayuda a sobrevivir en ese régimen de esclavitud²⁸.

Pero esa relación de corte sadomasoquista que se establece entre el amo y el esclavo, es además sustentada con un discurso religioso, en el cual, Dios aparece como último fundamento de la autoridad a la cual se deben someter. Si en *El festín de Babette* nos encontramos con un Dios que parecía ser enemigo, rival del hombre y celoso de su placer, en *La última cena* se nos presenta a un Dios que exige un sometimiento tan radical, que pasa por la aceptación y la sacralización del sufrimiento y la esclavitud.

El capellán de la hacienda cumple con esta función legitimadora. En la catequesis que imparte antes de la celebración de la cena, les enseña que el premio que recibirán por este sometimiento al amo será el de que un día, en el más allá, puedan *comer en la misma mesa de Dios*. Este mismo tipo de catequesis es en el que se extenderá el conde durante la celebración de la cena, ya desde el mismo lavatorio de los pies, con el que él también, ante la perplejidad de los esclavos, intenta imitar a Jesús.

²⁸ La “identificación con el agresor” es un mecanismo de defensa aislado y descrito por Anna Freud (1936): el sujeto, enfrentado a un peligro exterior, generalmente procedente de una autoridad, se identifica con su agresor, ya sea reasumiendo por su cuenta la agresión en la misma forma, ya sea imitando física o moralmente a la persona del agresor, ya sea adoptando ciertos símbolos de poder que lo designan. Cf. A. FREUD, *El yo y los mecanismos de defensa*, Obras escogidas, RBA. Biblioteca de Psicoanálisis, Barcelona 2006, 99-106.

El conde parece situarse en el puesto de un padre bondadoso que ofrece amor y protección, en una posición que analizó con profundidad el psicoanalista Pierre Legendre en su obra *L'amour du censeur*²⁹. Son lazos de amor los que vinculan a los sujetos con sus censores. Pues, el censor, ofreciendo todo su poder y saber como un acto de amor a sus protegidos, deja ya de ser considerado un tirano contra el que hay que revolverse, para convertirse en un amado servidor. El amor, así, establece la gran complicidad en las estratagemas de la autoridad y de la obediencia. El gran triunfo del poder es el de hacerse amar por las personas a las que somete.

En nuestro caso, el poder pretenderá situarse como representación de un padre que cuida y amorosamente alimenta a los suyos, en una siniestra imitación de la última cena de Jesús. El conde, identificado de modo megalomaniaco con Cristo, ofrece toda una interpretación expiatoria de su muerte, con la consiguiente sacralización del sufrimiento, del sometimiento y del dolor. Como en el caso de Jesús, el sufrimiento debe ser asumido *sin protestar, en silencio*. Más tarde, añadirá todavía la leyenda de cómo San Francisco hizo comprender a Fray León que la verdadera y perfecta felicidad no consiste en la libertad, tampoco en el poder, ni en el saber, ni en conquistar almas siquiera, ni en conocerlo y saberlo todo... la perfecta felicidad reside en soportar el insulto, el abandono, la crueldad de los otros, en asumir todo eso por Dios, como hizo Jesús: ahí radica la verdadera y perfecta felicidad. Vencerse, soportarlo todo por amor a Cristo, ofrecer a Dios con alegría nuestro dolor.

Los esclavos no pueden sino reír cuando comprenden que se pretende aplicar a sus tristes vidas tales enseñanzas: *cundo reciban golpes del mayoral ¿tienen que estar contentos? Sí* —responde el conde— *porque los negros están preparados para eso, para sufrir. Dios ha hecho a cada cual para una cosa. Dios he querido que el negro sea para cortar caña. Así lo dispuso Dios. Por eso tienen que asumir el dolor, los golpes del mayoral. Dios les recompensará con el paraíso*. El dolor y el trabajo vinieron por el pecado de Adán y Eva. Pero en el Paraíso ya no habrá amo ni esclavo, ni mayoral, que —según les dice el capellán—, representa al mismo Jesucristo.

Pero el conde sabe que ese discurso es difícil de “tragar”. Sobre todo para algunos. Por eso, para asegurarse de que su objetivo se cumpla, sitúa a su derecha al rebelde, al que, por intentar huir, hubo que amputarle una oreja a modo de castigo ejemplar. A su izquierda, contrastando con la fealdad del rebelde, ha sentado a un bello joven negro que es el mejor representante del amor y el sometimiento adulatorio. A Sebastián —que así se llama el “Judas” indisciplinado— intentará seducirlo mostrándole una particular atención y delicadeza. El primer paso será el de procurar ser reconocido por él. Y es que el amo, para serlo, —esto es muy importante— necesita ser reconocido como tal por el esclavo. Porque el triunfo del poder es hacerse amar desde el reconocimiento del otro sobre el lugar que a cada uno le corresponde. Pero Sebastián, se niega a tal reconocimiento del amo, sencillamente porque se niega a reconocerse a sí mismo como esclavo. Ahí radica la esencia de su rebeldía.

²⁹ Ed. Du Seuil, París 1974.

En un primer plano, de los más impactantes y dramáticos del film, con los dos perfiles frente a frente, Sebastián mira fijamente al amo con insolencia y se niega a responder a la pregunta que éste le hace: *¿Quién soy yo?* Ante su silencio desafiante, el conde repite una y otra vez la pregunta, con un tono que se va transformando desde una dulzura inicial a una ira cada vez peor contenida. *En nombre de Cristo te digo ¿quién soy yo?*, le grita finalmente con una rabia ya mal disimulada. Es el momento en el que, con la mirada clavada en su rostro, el esclavo lanza le lanza un escupitajo en el rostro.

Sin embargo, esforzándose hasta el extremo, el amo logra de nuevo recuperar la paz, dispuesto a todo en su propósito de imitar a Jesús. Acepta, incluso gustoso, la terrible humillación de la que ha sido objeto, con tal de obtener su mayor gratificación narcisista: la de situarse en una posición sagrada, omnipotente, en la imitación de Cristo que asumió todo tipo de ultraje y humillación.

Más adelante, pretendiendo seguir en todo el proceder de Jesús, el conde reproduce con toda solemnidad el rito de la institución eucarística. El gesto no puede ser entendido por los esclavos que, desde la posición que ocupan, tan sólo pueden interpretarla como un acto de canibalismo. Uno de ellos –se nos dirá– pertenecía en África a una tribu de caníbales. Pero ya en la misma comida, se observan pequeños gestos de transgresión: algunos guardan y esconden alimentos entre sus ropas harapientas.

Es cierto que *no sólo de pan vive el hombre*. Y el discurso del amo, en efecto, es un alimento demasiado fuerte y de difícil digestión. Por otra parte, los esclavos están aprendiendo algo diferente de lo que el amo pretende enseñarle. Así se lo comentará más tarde el capellán al conde: los siervos están cayendo en la cuenta de *que pueden comer en la mesa de su señor*. Y de ese modo, se han percatado de algo que va contra el mismo sistema de opresión que, hasta ese momento, tenían mejor o peor asimilado: *Me temo que pudieron haber visto algo que va contra usted*, remata atinadamente el capellán.

En efecto, el viernes santo será un día de muerte y destrucción. Los esclavos se niegan a trabajar porque el conde, ya bebido, así se lo había prometido para ese día santo. El mayoral, sin embargo, no está dispuesto a conceder tal licencia. La mecha se enciende y la rebelión se desencadena. El mayoral, quien según las palabras del capellán, representaba para los esclavos al mismo Jesús, es asesinado a la misma hora en que éste murió en el Calvario. La violencia reprimida desde la forzada posición de sometimiento masoquista se libera ahora en su mejor expresión sádica. Los esclavos incendian el ingenio y cada cual escapa por su lado.

El sábado santo, sin embargo, será un día de persecución y muerte. Poco a poco van siendo capturados los rebeldes y se pasa a la ejecución de los “desagradecidos” –dice el conde– que *estuvieron en la mesa de su señor*. En unas imágenes impresionantes vemos cómo sus cabezas aparecen clavadas en lo alto de unos elevados maderos, en el mismo lugar donde se erigirá una Capilla conmemorativa de la muerte del mayoral. Once cabezas clavadas, porque hay un madero que apunta al cielo vacío. Es el lugar que le hubiera correspondido al rebelde que, el domingo de resurrección, corre libre por los campos,

al tiempo que, en unas bellas e idílicas imágenes, contemplamos el correr libre del agua por los manantiales y el volar también en libertad de los pájaros por el cielo.

8. Pensar el cine

Las metáforas cinematográficas de la eucaristía plantean al creyente y al teólogo una serie de cuestiones, algunas de ellas de indudable alcance y complejidad. Por referirnos a las películas citadas en la primera parte de este trabajo, se podrían apuntar algunas temáticas, tales como las de la eucaristía como fuente de vida en el film de F. Marschall *¡Viven!*, la cena del Señor como representación adelantada de la donación de sí mismo en el film de F. Arrabal *El cementerio de automóviles*, el banquete eucarístico en tanto encuentro amistoso y fraterno como lo contemplamos representado en el, por otra parte, corrosivo film de Robert Altman *M.A.S.H.*, la comida del Señor como la mesa de los pobres la vimos atinadamente simbolizada en el film de Ermano Olmi *Cien clavos* y la eucaristía como denuncia de un sistema religioso perverso tal como se visualiza en el satírico corto de Pier Paolo Pasolini *La ricotta*.

Pero, sin duda, son las tres películas a las que hemos dedicado particular atención las que suscitan cuestiones de particular relieve para el teólogo. La primera de ellas, *Viridiana*, en la que como vimos, se condensa toda una problemática que recorre la filmografía buñueliana: la de la problemática relación de la fe religiosa y el placer sexual. *¿Por qué hay en la religión católica ese horror al sexo?*³⁰ se preguntaba Buñuel y se siguen preguntando muchos hombres y mujeres en nuestros días. Una pregunta que, sin duda concierne, no sólo a la Iglesia Católica, sino a muchas formaciones religiosas, particularmente a las monoteístas, y que merecería la atención de los creyentes y pensadores del hecho religioso. El cine no ha dejado de plantearla una y otra vez. No habría más que recordar filmes de Carlos Saura, Luis García Berlanga, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Javier Fesser en España o de Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Nanni Moretti en Italia, por citar tan sólo los primeros que vienen a la memoria en dos países de honda raigambre católica. La lista sería interminable. Desde el lado del Islam, una bella denuncia en el mismo sentido es la que encontramos en la reciente y lograda película bosnia *En el camino* (2010) de la directora Jasmila Zbanic.

En *El festín de Babette*, por el contrario, pareciera que esa oposición ente el placer y experiencia de fe se deshace por la acción conjunta de una generosa ofrenda y de una palabra inspirada. *La justicia y la felicidad se besan*. Dios no se nos aparece, en esas imágenes, como el gran enemigo de la sensualidad y el disfrute, sino, por el contrario como dador del placer de vivir. Toda una temática sobre las íntimas y complejas relaciones entre espiritualidad y sentidos se abre, sin duda, a la reflexión a partir de esta bella propuesta fílmica.

Por su parte, *La última cena* constituye, como hemos visto, una vigorosa denuncia de toda una teología y una espiritualidad que, de modos más sutiles de los que

³⁰ *Ib.* 20.

contemplamos en ese film, pero de no menos eficaces resultados, han terminado por consagrar el dolor y el sufrimiento como algo querido por Dios³¹ y como un medio perverso de mantener unas posiciones de poder e injusticia.

Temas de primer orden en la teología, como los de la imagen de Dios, el modo en el que se nos ofrece la salvación y la comprensión y hermenéutica de la pasión y muerte de Jesús están todos, sin duda, implicados en estos tres films, cuyo análisis detallado nos harían ver, por otra parte, la íntima relación existentes (y no siempre tenidas en cuenta, como nos hizo ver J. Pohier³²) entre las cuestiones morales concernientes a la sexualidad y las dogmáticas relativas a la soteriología. A lo teólogos dejamos esa importante tarea que el cine supo poner en evidencia.

³¹ Por recordar otra expresión cinematográfica de esta espinosa cuestión tenemos la espléndida película española *Camino* (2008) de Javier Fesser.

³² Cf. "Recherche sur les fondements de la morale sexuelle chrétienne" en *Au nom du Père. Recherches théologiques et psychanalytiques* (Cerf, Paris 1972, 171-223). Existe traducción española del volumen: *En el nombre del Padre*, Sígueme, Salamanca 1976.