

Comer y beber: salvación o condenación ***Un análisis cinematográfico***

Carlos Domínguez Morano

XVIIIe congrès de l'AIEMPR
Juillet 2009
St-Maurice – Lausanne Suisse

1. Comer con los ojos.

Son abundantes los estudios psicoanalíticos que han centrado su atención, tanto en la experiencia fílmica del espectador como en la de la producción cinematográfica¹, a pesar del poco interés y las firmes resistencias de Freud a para introducirse en ese ámbito. Sabemos que tras la primera visión de una película en Nueva York se le hicieron importantes ofertas económicas para colaborar en un film del productor cinematográfico Samuel Goldwyn en 1924. A pesar de la insistencia de K. Abraham, la negativa de Freud a intervenir en este tipo de proyectos fue siempre rotunda, desde un convencimiento de que era imposible representar visualmente sus aportes teóricos. Finalmente, con la colaboración de K. Abraham como guionista, el director alemán G. W. Pabst realizó el film con el título de *Geheimnisse einer Seele*.

No le respondió el cine con la misma moneda. En la historia del cine ha sido fundamental el acercamiento al psicoanálisis en directores como Buñuel, Bertolucci, Hitchcock, Pasolini, Chabrol, Woody Allen o, como en el caso de John Huston, en el acercamiento a la vida y obra de Freud en su film *Freud, the Secret Passion* (1962)².

Al margen de lo que la experiencia cinematográfica moviliza en el mundo interno del espectador, y ateniéndonos tan sólo a la temática de nuestro congreso, habría que comenzar señalando que la pantalla parece satisfacer unas importantes necesidades nutritivas en ese mundo interno. De alguna manera, el cine juega al modo de una madre nutricia. La experiencia del espectador es la de un alimentarse, incorporando o devorando imágenes, sonidos e historias. Un comer con los ojos que, en muchas ocasiones, parece reclamar como apoyo la ingestión compulsiva de un alimento material. Cine y comida parecen funcionar como dos placeres que se acompañan y mutuamente se sostienen.

2. Comer juntos: comunicación e identidad.

La primera comunicación del ser humano es la que se lleva a cabo en el contacto íntimo con el pecho materno. Es así, en ese contacto

marcado por la necesidad y el deseo, como se inicia la percepción de una alteridad. No es de extrañar, por tanto, que la comida se haya constituido siempre, y en todo lugar y cultura, como un elemento fundamental que contextualiza y favorece la comunicación entre los seres humanos. El cine se ha hecho eco en innumerables ocasiones de esa permanente articulación entre la necesidad biológica de nutrirse y el deseo de comunicación, de contacto y encuentro con el otro. Entre los innumerables films en los que esta se establece esta relación elegiremos tan sólo algunos de los más significativos, comenzando por el cine oriental que muestra una especial predilección por incluir en sus espacios familiares y relacionales el elemento de la comida con sus consiguientes rituales. En el film del taiwanés Ang Lee *Eat, Drink Man Women* (1994) sus protagonistas -un padre y sus tres hijas- se "comunican comiendo", tal como afirma en un momento una de ellas.

Existe una dimensión poética y ritual en la elaboración de la cocina oriental, que la convierte en una auténtica señal de identidad. Es así como ocurre en la filmografía Yasujiro Ozu, el más clásico de los cineastas japoneses. Baste recordar *Le goût du Saké (Samma no aji, 1962)* o *Le goût du riz au thé vert (Ochazuke no aji, 1952)*³. También la filmografía del director japonés Kenji Mizoguchi está repleta de escenas alrededor de la comida, y no precisamente aquellas en las que sus protagonistas son las geishas que acompañan a los señores en sus cenas, sino en aquellas películas donde los personajes son gente corriente. En *Rue de la honte (Akasen chitai, 1956)* y *Une femme dont on parle (Uwasa no onna, 1954)*, las prostitutas, como una gran familia, siempre se reúnen a la hora de la comida, y el lugar donde lo hacen deviene un espacio tanto para la celebración como la pena⁴. Una película de particular interés por lo que representa de homenaje a la comida es la también japonesa *Tampopo* (1985) de Juzo Itami. *Tampopo* es el nombre de una cocinera a la que un camionero y su acompañante le enseña a hacer los mejores tallarines de la ciudad en lo que vendría a ser un curioso viaje iniciático.

Creando una peculiar atmósfera poética, Won Kar Wai hace jugar también un papel protagonista la comida y la bebida en toda su filmografía. Tanto en *In the Mood for Love* (2000), en *2046*, como en la más reciente *My Blueberry nights* (2007), hace aparecer y reaparecer espacios en los que la comida y la bebida hablan de la soledad de sus personajes y de la búsqueda de un encuentro, que al final, se revela como imposible.

También en el cine occidental encontramos la comida como elemento aglutinante de las relaciones interpersonales. Resulta inolvidable, en este sentido *The Dead* (1987), la última película de John Huston a partir del relato de Joyce, que nos ofrece una honda reflexión sobre la vida y la muerte a lo largo de una cena familiar del día de Epifanía.

En *Amarcord* de Federico Fellini también la mesa se constituye en escenario privilegiado y divertido para asomarnos al tipo de relaciones que se mantiene en la familia con todas sus tensiones y conflictos incluidos. En esa mesa está presente el adolescente que torpemente intenta revivir la primera comunicación con el pecho materno en la memorable escena de su encuentro con la estanquera de senos desorbitantes. Oralidad e erotismo, tan frecuentes en el cine de Fellini y del que tenemos una huella relevante en el affiche de su inolvidable *Roma* (1972), con una mujer desnuda en la posición de la loba romana y con múltiples pechos como porta el símbolo de la ciudad⁵.

De modo particularmente significativo la asociación de comida, encuentro y comunicación se deja ver en numerosos films de ambientes italoamericanos, en especial en sus historias de mafias, como en la trilogía de Francis Ford Coppola *The Godfather* (1972, 1974 y 1990). Más recientemente, ese carácter integrador que juega la comida en el seno de las relaciones familiares se deja ver también en el film *Le grain et le mulet* (2007) del director de origen argelino Abdellatif Kechiche, ganadora entre otros muchos premios del Especial del Jurado en el festival de Venecia.

Un papel de primer orden es el que juega la comida en la filmografía de Almodóvar. Su cine es un auténtico *imperio de los sentidos*, un modo de excitar cada uno de ellos y, entre todos, el del gusto encuentra una relevancia muy especial. En sus increíbles historias, la cocina se presenta como un espacio de singular intensidad emocional y comunicativa. La cocina, no tanto el comedor. Un espacio, pues, estrechamente ligado a lo materno, (clave hermenéutica fundamental para el acercamiento a su vida y filmografía) más que el comedor, que parece remitir preferentemente a lo familiar en su conjunto. Ese singular espacio de la cocina muestra su relieve en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La flor de mi secreto*, *Volver* y su más reciente *Los abrazos rotos*.

Al margen del contexto familiar, pero como eje central que articula los más diversos tipos de comunicación se presenta en *La cena* (1998), del italiano Ettore Scola, en la que se van narrando las vicisitudes de un grupo de comensales que acuden una noche a cenar a un restaurante romano: allí las máscaras caen emergen y, alrededor de los guisos y sus olores, emergen toda clase de maldades y bondades. De modo brutal, es en una gran celebración familiar, cuando estalla todo un drama hasta ese momento encubierto en la película *Celebration (Festen)*, 1998) del cineasta danés Thomas Vinterber. Una familia de la alta aristocracia danesa se dispone a celebrar el 70 cumpleaños del patriarca familiar, un hombre de reputación intachable hasta ese día, en el que uno de sus hijos, en el momento del brindis, revela su oscuro pasado de abusos sexuales con sus hijos. Todo en el film pareciera mostrar el intento de eludir la locura a través de la denuncia que se lleva a cabo mientras comen y beben⁶.

Pero existe también una cuestión de poder ligada a la cocina. De modo muy explícito esa relación se presenta en la película brasileña de M. Jorge *Estômago* (2007), en la que un preso, de apariencia frágil y apocada, logra, mediante su saber hacer en la cocina, el dominio absoluto de su entorno presidiario⁷. Es su triunfo tras su fracaso en el amor. De modo más dramático, y como metáfora sombría sobre la condición humana, hemos podido contemplar lo que el alimento puede significar como poder sobre otros en la reciente versión cinematográfica del *Ensayo sobre la ceguera* José Saramago, realizada por el cineasta brasileño Fernando Mireilles con el título de *Blindness* (2008). Allí, como en el texto de Saramago, la comida se convierte en motivo de un conflicto a muerte y en el instrumento clave para instaurar una brutal tiranía sobre los otros⁸.

La comida también juega como instrumento de poder, en cuanto distintivo de clase y prestigio social. Así lo vemos en los lujosos y elegantes banquetes de *Il Gattopardo* (1963) de L. Visconti o a los que se ponen en escena en el film de Roland Joffé *Vatel* (2000), el famoso cocinero que acabó con el suicidio por lo que consideró un fracaso en el gran festín organizado en honor de Luis XIV. Especial interés tiene el film *Gosford Park* del viejo maestro Robert Altman, en el que con un guión magistral que le valió el Oscar, va intercambiando escenas entre las que tienen lugar en la planta noble de una gran mansión británica con las que se desarrollan en el piso inferior, donde la servidumbre prepara un gran banquete. En ninguno de los dos espacios, bien diferenciados, las cosas son como parecen. Tanto el prestigio como el poder resaltan en la versión de *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola, También, otro maestro del cine, Alfred Hitchcock supo utilizar el alimento como un recurso para diferenciar clases sociales de sus personajes⁹. Igualmente el cine de Woody Allen está repleto de escenas en las que los personajes cenan o comparten bebidas como un procedimiento para enmarcar la burguesía de sus personajes.

Pero si la comida juega como elemento diferenciador entre las clases sociales, también desempeña un papel fundamental como signo identitario de las diferentes culturas y grupos. La comida, en efecto, - tanto como la lengua y la religión- constituye una prueba cultural definitiva. Identifica y, por tanto, necesariamente diferencia etnias, pueblos y colectividades. Así, por ejemplo, el pavo del "día de acción de gracias" lo hemos podido contemplar en las más variadas dinámicas familiares en una infinidad de películas estadounidenses, entre la que podríamos recordar *Hannah and her sisters* (1986) de Woody Allen, en la que tal celebración anuda todo el desarrollo argumental.

Quizás uno de los ejemplos para elocuentes de identidad gastronómica estadounidense es el que encontramos en *Pulp fiction* de Quintin Tarantino, donde la "comida rápida" de batidos y hamburguesas se sitúa en un primer plano tanto en las primeras como en las últimas

secuencias.

Los spaghetti han marcado una identidad inconfundible en el cine italiano. Las imágenes de Totó, Alberto Sordi, Aldo Fabrizi, Nino Manfredi, Sofia Loren, ligadas a este alimento forman parte de nuestra memoria colectiva. Como inolvidable es también y, ciertamente, todo un icono de identidad italiana, la jovencísima Sofia Loren vendedora de Pizzas (el otro gran símbolo de la identidad culinaria de Italia) que vemos en la en la deliciosa *L'oro di Napoli* (1954) de Vittorio de Sica.

3. Placer y transgresión.

La eliminación del hambre es el punto de apoyo para que el deseo encuentre un anclaje permanente en la actividad de comer. La satisfacción de la necesidad orgánica proporciona así una vía abierta al deseo para que se discurra por la vida de la oralidad. Toda una amplia problemática sobre el hambre y su presencia en el cine queda también abierta, pero a la que nos vemos obligados a renunciar en razón del tiempo disponible. El lector la podrá encontrar en el texto escrito del presente trabajo.

Sin duda, la asociación entre la comida y los vínculos libidinales constituye uno de los temas más resaltados por el arte cinematográfico. Por recordar tan sólo algunos títulos significativos señalaremos *Jamón, jamón* (1992), del director español Bigas Luna. En ella, -decía su ávido amante- los senos la chica interpretada por Penélope Cruz tenían el mejor sabor de una tortilla española; mientras que él -Javier Bardem- aparecía como prototipo del "macho ibérico", de una voracidad destructora, unido a las metáforas del toro y del cerdo. *Femmina piccante*, falla tu amante, femmina cuccinera, prendila como mogliera. Esta asociación de comida, mujer y placer es el epílogo y moraleja de la memorable *Rufufú* de Monicelli.

De modo más explícitamente erótico en el film taiwanés *The wayward cloud* (2005), descubrimos el binomio eros-alimento, en una transformación libidinal de la sandía como objeto de satisfacción sexual. Sin elementos eróticos explícitos, pero sí con una sugerente relación con la sensualidad, se nos presenta en la deliciosa película griega *Politiki Kouzina* (2003), que combina los sentimientos con las especias, para intentar satisfacer al mismo tiempo corazones y paladares.

Una curiosa combinación de comida, amor, erotismo y violencia es la que el vanguardista cineasta británico Peter Greenaway *The cook, the thief, his wife and her lover*(1989). El film es un plato fuerte, en el que un sádico dueño de un restaurante, somete y humilla a su esposa y a todos los que le rodean. El amor, el odio, la ambivalencia y el canibalismo se entrecruzan en este film de escenografía deslumbrante y significados polivalentes. Todo un contraste con la agradable comedia *Drei Sterne*

(2000) de la cineasta alemana Sandra Nettelbeck, en la que la vida de una gran cocinera, triste e introvertida, cambia con el sabor de la pasta italiana que le llega a través de un rival y, finalmente, amante¹⁰.

La combinación de comida y erotismo es la que también se desarrolla en la película germano-suiza *Edén*, del director Michael Hofmann, en la que la comida aparece como un estímulo de connotaciones pasionales ya olvidadas. La comedia francesa de O. Ducastel y J. Martineau *Crustacés et coquillages* (2005), enlaza igualmente los placeres sensuales y eróticos con los gastronómicos.

Sin elementos eróticos explícitos, sino centrada en las vinculaciones amorosas tenemos otras películas como *Sideways* (2004), en el que un fino hilo amoroso conjuga con el placer de los buenos vinos californianos. La comida como instrumento de seducción se deja ver también en una preciosa secuencia de la película alemana del director de origen turco Fatih Akin *Gegen die Wand*, (2004), Oso de Oro en Berlín y mejor película europea de 2004, en la que la protagonista da un paso decisivo en su conquista amorosa mediante la preparación de una exquisita cena de cocina turca, con primerísimos planos de los alimentos y del quehacer culinario.

Otras versiones de cocina sensual, sin elementos eróticos explícitos es la que encontramos en la película griega *Politiki Kouzina* (2003) que combina sabiamente los sentimientos con las especias para intentar satisfacer conjuntamente corazones y paladares. *La canela hace que los hombres se miren a los ojos, detalle esencial para que las conversaciones tengan fluidez*, dice el abuelo sabio de la familia. Del mismo modo encontramos esa combinación de sentimiento y dulzura mediterránea en *Caramel* (2007), de la directora libanesa Nadine Nabaki, en la que la ternura y sensualidad del amor encuentra su metáfora perfecta en el azúcar quemada del caramelo.

Son muchos los films en los que el alimento juega simplemente como una metáfora de un ambiente cultural, relacional, nutritivo y amoroso. Así sucede, por ejemplo, en la coproducción vietnamita-francesa *L'odeur de la papaye verte* (1993) de Tran Anh Hung o *Fried green tomatoes* (1992) de Jon Avnet, la francesa de Claude Chabrol *Merci pour le chocolat* (2000) o la producción israelí *Lemon Tree* (2007) de Eran Riklis entre otras. En la cubana *Fresa y chocolate* (1993) de Gutiérrez Alea, la comida, el helado, en este caso, juega como una clara metáfora erótica que diferencia la homosexualidad de la heterosexualidad. Inolvidable es también *Smultronstölle* (1957) de Ingmar Bergman, en la que las fresas salvajes quedan asociadas un primer amor ya perdido en los avatares tristes de la existencia.

Pero sabemos bien de qué manera el placer oral, en tanto placer libidinal, no está exento de tabúes, prohibiciones. De ahí, que los trasuntos de la culpa y la transgresión, les acompañen con tanta

frecuencia, tal como en la experiencia clínica tenemos ocasión de constatar. También el cine se ha hecho cargo de esta dimensión tabuística y transgresora que comporta el placer de comer. Al recuerdo viene de inmediato *Chocolat* (2000), donde asistimos a las tensiones y conflictos que se originan en una pequeña población francesa cuando irrumpe una chocolatera que, con el placer que proporciona a sus clientes, pone en peligro el orden moral establecido por las instituciones religiosas, morales y políticas del lugar. En una misma dirección apunta la película mejicana de Alfonso Arau *Como agua para chocolate* (1992), donde la cocina simboliza un reducto de libertad, de magia y de placer, y en la que los alimentos se asocian con el amor y la pasión, elementos peligrosos para quienes pretenden mantener las tradiciones más retrógradas. En las codornices con pétalos de rosa que cocina la protagonista los comensales parecen estar saboreando el objeto del deseo de quien lo preparó. Una divertida parodia de las culpabilidades asociadas al placer oral la encontramos en *Le tentazioni del dottor Antonio*, con la que Federico Fellini contribuyó en la obra conjunta *Boccaccio 70* (1970). Los pechos exuberantes de Anita Ekberg en la publicidad de una marca de leche desencadenan toda una divertida situación de lucha y conflicto interior en las tentaciones del reprimido doctor Antonio.

4. Comer y ser comidos: la relación de objeto sádico-oral en el vampirismo.

El comer está ligado al placer libidinal, pero igualmente está marcado por la ambivalencia. La ambivalencia en la incorporación oral, en la que libido y agresividad se dirigen hacia un mismo objeto, fue muy pronto advertida por Freud¹¹, adquirió connotaciones relevantes en la obra de K. Abraham¹², y más tarde, M. Klein desarrollará ampliamente el papel del sadismo oral en los primeros estadios de la vida¹³.

Estas íntimas conexiones establecidas entre incorporación oral y destrucción son también amplias y variadas en el cine¹⁴. De modo particular se ha dejado ver en la abundante filmografía sobre vampiros, así como en la fascinante y, a la vez, terrorífica cuestión del canibalismo sobre la que vendremos más adelante. El vampiro posee ya evocaciones antropofágicas, junto a una salvaje e irresistible sexualidad. Quizás en ninguna otra representación cinematográfica la ambivalencia se deja ver de modo tan elocuente.

Nacido al final del siglo XIX, (si bien los monstruos que succionaban sangre aparecen en las más variadas mitología de las más diversas culturas, como de la antigua China, Grecia, Roma, el antiguo México, etc...) y en pleno auge de la razón técnica y del positivismo más extremo, los vampiros parecieran retar esa razón científico-técnica, abriendo una

brecha para el mundo de la fantasía y la más densa irracionalidad, en paralelo con la crisis de lo sagrado que se abre en el mismo siglo de las luces¹⁵.

La figura del vampiro emerge continuamente en el cine respondiendo, sin duda, a esa necesidad de elaborar las fantasías orales primitivas. Desde las más clásicas como *Nosferatu* (1922) de Murnau, *Vampyr* (1931) de Dreyer o *Drácula* (1931) de Browning, a las versiones más modernas de Herzog (*Nosferatu: Phatom der Nacht*, 1972), de F. F. Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) y Polansky (*Interview with the vampire* 1994), o las más recientes, como la espléndida *Let the Right One In* (2008) del director sueco Alfredson, por recoger tan sólo las más afamadas¹⁶, todas -en su diversidad de versiones y de aspectos socioculturales en los que cada una hace hincapié- tienen en común situar en el centro de la trama esa ambivalencia de la oralidad libidinosa y destructiva que presidió la vida del ser humano en sus inicios tal como lo resaltó, sobre todo, Melanie Klein.

De entre las innumerables versiones de vampiros y Dráculas que el cine ha realizado, merece una mención especial desde una perspectiva psicoanalítica la de *Vampyr* de Carl Dreyer, no tanto por su contenido -análogo al de tantas otras versiones de vampiros- sino por el lenguaje cinematográfico empleado. Pocas veces hemos podido contemplar en el cine una mejor expresión de los mecanismos inconscientes que rigen en el mundo onírico. La lógica del espacio y del tiempo son provocativamente transgredidas, el principio de contradicción o de causalidad no son tenidos en cuenta; todo ello para crear una atmósfera de pesadilla, con la que Dreyer ciertamente logró lo que, según sus palabras, era su objetivo en este film: demostrar que el terror no es parte de las cosas que nos rodean, sino que forma parte de nuestro propio inconsciente¹⁷.

De ese inconsciente, los films de vampiros rescatan el deseo libidinoso de mamar, asociado a la meta destructiva de aspirar, de vaciar el pecho materno. Y son esas significaciones básicas de obtener un placer, haciendo penetrar un objeto dentro de sí, al tiempo que se le destruye, las que se patentizan en estos films. En ellos, de una manera u otra, el odio y el erotismo, el alimento y la sangre, se entrecruzan íntimamente en la en la pantalla y en el interior del espectador. Así mismo, desde estas dimensiones orales, emerge todo el poder devastador de un deseo salvaje, en escenas de vértigo orgiástico, extenuante y de abandono, que manifiestan la íntima unión de Eros y Thánatos.

El vampiro que simboliza lo obscuro, lo peligroso, la exaltación de la noche, de las pulsiones y de lo irracional, lo no muerto y lo esencialmente inmoral. Es temido con horror, pero inconscientemente buscado y deseado. El espectador puede unir al horror a la fascinación, desde la certeza de que no triunfarán las destructivas fuerzas del deseo: el orden, con sus símbolos de cruces, agua bendita o de la luz del día acabarán con

el poder del mal. Puede, por tanto, entregarse, sin peligro, a esa liberación de lo infernal que hay en su interior.

Francis Ford Coppola, apartándose de la visión de Stoker, ha resaltado de modo explícito la atracción que el vampiro suscita, a pesar del horror que genera. Mina, en esta versión, opta, por amor, unirse al vampiro, sin resistirle ni esperar el alba para aniquilarlo. Al contrario, le protege con los mismos poderes que él le transmitió. La perfecta unión de erotismo y destrucción se condensan en potentes imágenes del film, como en la que la sangre juega como metáfora de semen, al tiempo el conde Drácula experimenta un auténtico orgasmo, mientras Mina succiona sangre de su pecho abierto.

Amor y violencia, sexo y agresión, oralidad y genitalidad condensadas en los largos colmillos fálicos que penetran, el tiempo y el más allá, lo heterosexual y homosexual¹⁸ se unen en estas representaciones, en la búsqueda de lo pareciera ser la búsqueda de un objeto total e inalcanzable. Todo ello convierte al vampiro en una acabada metáfora del objeto imposible del deseo que el cine no cesa de recrear y el público no deja de reclamar¹⁹.

5. Canibalismo: el narcisismo irredento.

La polaridad "Comer-ser comido" forma parte, como sabemos, del juego de introyecciones y proyecciones constitutivas de las vinculaciones esquizo-paranoides descritas por M. Klein, y ya anunciadas por Freud en los *Tres ensayos*, en lo que ya denominó *fase caníbal*. En ella el fin sexual consiste en la "asimilación del objeto" (*Einverleibung des Objektes*), modelo de aquello que después desempeñará un importantísimo papel psíquico como "identificación"²⁰. Es decir, un modo de arcaico de vinculación, previo a la relación de objeto en esa pretensión de hacerlo propio, devorarlo²¹.

El canibalismo pone de relieve, antes de cualquier inicio de vínculo objetal, un narcisismo irredento, un narcisismo anterior a al sadismo oral que pretende arrancar parte del objeto, sin destruirlo, manteniendo con él, por tanto, una iniciación del amor objetal. En la relación caníbal, el otro no tiene lugar en cuanto tal, consumido, es in-corporado, asimilado "in corpo", a la propia realidad personal, y aniquilado en cuanto realidad objetal.

Pero la relación canibalística se ve marcada también por la doble polaridad de la ambivalencia. Se pretende anular el objeto haciéndolo propio, precisamente por que es amado. *Sabido es* -señala Freud- *que el caníbal ama a sus enemigos, esto es, gusta de ellos, los estima para comérselos, y no se come sino a aquellos a quienes ama desde este punto de vista*²².

Estas primeras experiencias de vinculación configuran ya por

siempre los modos de relación humana y, de un modo u otro, se dejan traslucir en ellas²³. En clave de mito, de leyenda o de cuento de horror, las fantasías canibalísticas no han dejado de florecer a lo largo de la historia. Cronos devora a sus hijos en el mito griego o los hijos devoran al padre en el mito freudiano de *Tótem y tabú*. No parece posible olvidar el cuento de *Caperucita Roja*, el de *Hansel y Gretel* o el de *Tres cerditos*, con los que niños y adultos elaboran sus fantasías canibalísticas y a los que el cine se acercó en numerosas ocasiones.

Las dimensiones canibalísticas del deseo cuentan con una amplia expresión en el cine, si bien, cuando se hace explícito, no llega a ejercer la fascinación del vampirismo. En el tema del canibalismo, en efecto, la clave del terror se impone, reduciendo las posibilidades de traslucir la ambivalencia que subyace a los temas de la oralidad primitiva. Tan sólo cuando el canibalismo adquiere forma de cuento, mito o ficción, esa ambivalencia entra en el juego y se hace posible la complicidad entre el espectador y la pantalla.

El canibalismo como práctica real acaecida a lo largo de la historia hasta nuestros días, ha hecho acto de presencia en la pantalla bajo el género de documental. Así, por ejemplo, en la historia del equipo nacional de rugby chileno, perdido en los Andes tras un accidente aéreo en 1972 y cuyos miembros recurrieron al canibalismo como único medio de supervivencia. Así lo vimos en el film *Alive!* (1992) de Frank Marschall²⁴.

Un impacto social importante, recogido en todos los medios de comunicación, fue la historia de canibalismo que tuvo lugar en 1972 en la ciudad alemana de Rohtenburg. También el cine se ocupó de ella. Armin Meiwes quería comerse a un hombre, y a través de los foros de Internet, encontró a Bernd Brandes, que deseaba ser comido. La investigación mostró que no sólo Bernd Brandes, sino que había cientos de personas dispuestas a dejarse devorar por un caníbal. La truculenta historia fue llevada a la pantalla por Martin Weisz con el título de *Rohtenburg, Grimm Love Story* (2006). En nuestros días, la fascinación por ese tipo de experiencia se muestra en hechos como el que se llegaron a pagar hasta 60.000 € por las cuatro horas de grabación en las que el caníbal de Rohtenburg descuartizaba a su amante.

Al margen de la dimensión sádica y perversa de este caso documental, el canibalismo adquirió resonancia en la pantalla a partir del film *The silence of the lambs* (1991) de Jonathan Demme con la figura del asesino antropófago el Dr. Hannibal Lecter que adoraba comer el hígado o sesos de sus víctimas. El personaje alcanzó gran popularidad en la década de los noventa, con desarrollos posteriores en los film de Ridley Scott y de Peter Webber.

Con anterioridad a estos films, la dimensión libidinal del canibalismo fue más explícita en varias películas de dudable calidad cinematográfica. De más interés es el film brasileño de *Como era gostoso o meu francês*

(1971) que muestra el enfrentamiento entre dos culturas, la ambivalencia que mutuamente se despiertan y la resolución de la misma en un ritual en el que una mujer indígena sacrifica y devora al francés del que antes había gozado sexualmente.

El humor juega como un elemento sublimatorio eficaz para aproximarse a los fantasmas canibalísticos. Con esa clave y con una manifiesta inspiración en el género de los comics tuvimos un acercamiento al tema en el film francés *Delicatessen* (1991), que se desarrolla en una carnicería en la que se comercializan pedazos de carne humana. Sus clientes son personas normales, gente común que se acostumbra a la práctica del canibalismo, dadas unas difíciles circunstancias económicas. Especialmente conmovedora es la imagen de la cara compungida del carnicero cuando le toca repartir, en pedazos, los restos de su madre.

Muy lejana a estas representaciones explícitas del canibalismo encontramos, en una clave muy diferente, la sugerente película *Felicia's Journey* (1999) de Atom Egoyam. Sabemos que la madre del personaje, un asesino de aspecto apacible y buenas maneras, fue una cocinera y *gourmet* francesa que protagonizaba un popular show televisivo de cocina durante los años cincuenta. Cada noche, el protagonista prepara una cena sofisticada mientras contempla las grabaciones del show televisivo de su madre. El interés del film de Egoyam reside en la forma en que se asocia esta actividad alimenticia con sus asesinatos, de manera que la primera pueda entenderse como una representación simbólica de los segundos. Vemos en el film que tanto la preparación de la comida como la preparación del asesinato se reproducen en el mismo televisor, como si ambas acciones fueran intercambiables. Todo hace pensar que una profunda ambivalencia respecto a su madre se desplaza en sus rituales pantagruélico y en sus asesinatos. Es un film en el que el se pone de manifiesto el paso del canibalismo real canibalismo simbólico, ejerciendo así el magnetismo que subyace en lo temido, aborrecido o deseado²⁵. Como simbólico es el vampirismo y canibalismo que late en la obra maestra de Ingmar Bergan *Persona* (1966), en la que la enfermera representada por Bibi Anderson es psíquicamente devorada y vampirizada por la actriz que, representando un día el personaje de Electra decidió dejar de hablar.

En una clave de metáfora del canibalismo como estructura de relación humana tenemos el film brasileño *Macunaima* (1969) del director Joaquim Pedro de Andrade, realizado a partir de la importante obra literaria del mismo título de Mário de Andrade. Con un lenguaje surrealista e irreverente y con una directas alusiones a la dictadura política, el héroe protagonista se encuentra con un magnate industrial caníbal que quiere atraerlo hacia su olla gigantesca. De este modo, el director quiere representar el drama del brasileño que es devorado por los mismos

brasileños²⁶.

El canibalismo asociado a las relaciones familiares y en estrecha relación con la cuestión de la maternidad y paternidad lo encontramos en el terrorífico cuento *Otesánek* (2000), llevado de modo magistral a la pantalla por el director checo Jan Svankmajer. Marcado por una infancia traumática su cine contiene constantes referencias al mundo infantil y a la comida.

En *Otesánek* (Little Otik) encontramos a una mujer que, en su frustración por no quedar embarazada, acaba dando vida a un muñeco esculpido por su esposo con la rama de un árbol con el deseo de aliviar su frustrada maternidad. Pero el deseo maternal cobra una dimensión devastadora. Alimentando a ese hijo en contra de todo lo que la naturaleza, la razón o los límites sociales exigen, acabará creando un monstruo devorador, insaciable que, protegido por su madre y por una niña vecina, acaba devorando a cualquier persona que se le acerca y a su mismo padre, que intenta imponer límite y orden. Pocas veces el fantasma de ser devorado, absorbido, por los propios hijos ha quedado plasmado en imágenes como en este film.

6. Incorporar o expulsar, incluir o rechazar.

La oralidad puede inhibirse en una negación de su función incorporativa y, además, puede también generar una dinámica contraria de expulsión y vómito. La oralidad entra entonces en íntima relación con la analidad, asumiendo todo el componente agresivo ésta connota y eludiendo la defensa que la contradistingue. Como si se pretendiera eliminar la distancia física, fisiológica y psíquica que existe entre las funciones nutritivas y las evacuatorias y, de ese modo, se aspirase a cerrar un perfecto bucle narcisista, en el que nutrición y evacuación se cerraran en un consumado círculo sobre sí mismo.

Esta vinculación entre oralidad y analidad se presenta de modo provocativo y surrealista como denuncia de la sociedad burguesa en el film de Luis Buñuel *El fantasma de la libertad*. En una de sus más famosas escenas los burgueses se reúnen al rededor de una mesa con inodoros en lugar de sillas, disculpándose, sin embargo, con pudor, para comer en un retrete bajo llave. La comunicación se establece, pues, en clave de analidad, mientras que la comida ha perdido todo su poder comunicativo.

En esa misma clave surrealista es obligado citar el espléndido film canadiense *Léolo* de Jean Claude Lauzon. La película, todo un fascinante acercamiento al mundo de la psicosis, nos muestra a un niño que, en el seno de una familia enferma, repite una y otra vez: *porque sueño no lo estoy*. Y, efectivamente, a través de la fantasía y del recurso a la palabra pretende, vanamente, escapar al mundo del puro delirio psicótico. En ese diario de la degeneración de una mente, *Léolo* fantasea ser haber nacido

de un tomate sobre el que su madre cayó un buen día y que había sido fecundado por un italiano. Se libra así de considerarse hijo de un padre mentalmente enfermo que, como medio de purificación, obliga a toda la familia a defecar escrupulosamente en unos momentos bien determinados. *Se dice de él que es mi padre-* afirma Léolo-. Pero yo sé que no soy su hijo. Porque ese hombre está loco. Y yo no. *Moi , je rêve, moi je ne suis pas.*

En la asociación de oralidad y analidad, merece una atención especial, aunque sea limitándonos a los aspectos que concierne a nuestro congreso, el último film de Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 210 giornate di Sodoma* (1975) inspirado en textos del Marqués de Sade. *Salò* es una alegoría de la sexualidad pregenital y de todas las fantasías que componen el catálogo de perversiones sexuales del adulto. Con esa metáfora Pasolini denuncia con crueldad la perversión sociopolítica del fascismo que anida en el seno de la sociedad burguesa. Cuatro hombres depravados raptan y esclavizan a un grupo de adolescentes para hacerlos para hacerlos partícipes y víctimas de sus aberraciones. Pasolini caricaturiza esta sexualidad primitiva en que se dan la mano la megalomanía oral con la coprofagia; el sadismo anal con la sodomía y la agresividad fálica en toda una serie de actuaciones tan violentas como humillantes. La ley, cualquier ley queda absolutamente excluida del escenario y el nombre de Dios es particularmente castigado.

Circunscribiéndonos al ámbito de la oralidad, el film insiste en sus dimensiones más sado-masochistas y perversas. Los chicos desnudos comen como perros las sobras de los amos, y en la escena central, en la que se parodia un enlace nupcial, el banquete se celebrara con grandes bandejas repletas de excrementos.

La asociación de oralidad y analidad manifiesta el poder destructivo de las pulsiones de muerte. En el extremo, comer puede dejar de significar la satisfacción de unas necesidades biológicas o de placer libidinal para convertirse en un instrumento autodestrucción. Ya no estaríamos en el comer para poder vivir, sino en el de comer para poder morir.

En un registro de humor ácido y satírico, encontramos una famosa secuencia de *Monty Python's The Meaning of Life* (1983) de los Monty Python. En ella, un hombre extremadamente obeso que llega a un restaurante dispuesto a comerlo todo, y mientras más come, más vomita, hasta llegar al punto en el que ya tan sólo tomando una finísima pieza de chocolate acaba explotando y salpicando a todos los presentes con sus vísceras y órganos internos. Como toma final del sketch, podemos ver al hombre obeso con su pecho abierto y un corazón gigante colgando en su interior. Es comer para morir en una inmensa explosión de absoluta analidad.

7. Comer de cara a la muerte.

Comer para vivir o comer para la morir. Nutrición y muerte están asociados también en el cine, pero desde vinculaciones y significados muy diversos. En unos casos, la comida está relacionada con el hecho de morir, pero como expresión de unas pulsiones de vida que intentan retrasar o aliviar la herida narcisista de la muerte, en otros casos, la comida aparece también como expresión de unas pulsiones de muerte que ansían poner fin a todo.

Un comer, en el primer caso, como el que se nos presenta en *The seven Seal* de Ingmar Bergman (1957) en la escena en la que el angustiado caballero, que intenta retrasar el momento de la muerte jugando con ella una partida de ajedrez, se encuentra con una familia de comediantes. En un bello paraje ésta le ofrece compartir unas fresas salvajes con un cuenco de leche. Todas las cuestiones sobre el más allá que sobrecogen el alma del caballero le parecen fútiles e irreales en ese momento de sencilla felicidad. Compartiendo esas fresas y ese cuenco de leche afirma, en un elocuente primer plano, que recordará ese momento como una auténtica revelación. Una revelación que es la única que se le concede, la del sentido de la vida en el compartir, y no la que pretendía en una angustiosa y omnipotente búsqueda de respuesta al enigma del más allá.

Un comer frente a la muerte que, como sucede también en la fascinante película *Le goût de la cerise*, (*Tám e guilass*, 1997) del iraní Abbas Kiarostami, Palma de Oro en el festival de Cannes, en la que el delicado sabor de una cereza se convierte en motivo suficiente para poner fin a la un decidido intento de suicidio. A través de ese sencillo y delicioso sabor se abren los ojos a todo lo que de bello hay en la vida.

El alimento como expresión de la vida frente a la realidad de la muerte, juega un papel significativo en la última película, ya con 82 años, del más internacional de los cineastas japoneses: Akira Kurosawa. En *Madadayo*, el compartir comida, té, sake y cerveza desempeña un papel protagonista como en ninguna otra película de su amplia filmografía. El alimento y la bebida aparecen como una afirmación gozosa de la vida ante una muerte que se aproxima a un viejo y querido profesor. Cuando sus antiguos alumnos, jugando como niños, le preguntan *¿Mahda-kai? ¿estás preparado para irte al otro mundo?*, el responde con alegría y humor *¡Madadayo!*, *¡aún no, todavía no!*, La muerte llegará, pero llega y es acogida desde una gozosa afirmación de la vida tras un banquete de cumpleaños, en el que la comida y la bebida continúan siendo protagonistas. El viejo profesor, serenamente dormido, pasa a la muerte en un bello sueño de niños que juegan repitiendo el *¡Madadayo!* entre indefinidas formas de colores, imposibles de descifrar en su misterio.

8. Comer para morir...con ambivalencia.

Pero hay también un comer para la muerte, como acaece en *La grande bouffe* de Marco Ferreri. Este film, como más adelante, haremos con otros dos que representan aspectos particularmente relacionados con las pulsiones de vida y la ambivalencia, serán analizados con mayor detención.

En *La grande bouffe*, la muerte también llega, pero no acogida desde una afirmación gozosa de la vida, sino desde una rebelión contra ella. Llega la muerte y llega también a través de la comida y de una regresión alentada por Thánatos.

La película es una producción francesa, escrita por el español Rafael Azcona y el italiano Marco Ferreri y dirigida por éste último. Nominada a la Palma de Oro en 1973, la película levantó protestas, que no impidieron su éxito comercial. Con el tiempo se ha convertido en una película de culto. Sus interpretes serán cuatro de los mejores actores europeos del momento Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli y Philippe Noiret a los que acompañará Andréa Ferreol.

La acción principal tiene lugar en 1972, en una antigua mansión de las afueras de París, y narra la historia de cuatro varones de mediana edad, representantes del poder y del prestigio social, entregados a la gula, al exceso y al deseo de morir a base de comer²⁷. Ferreri llamo a su propia película como un "film fisiológico"²⁸.

Más allá de sus necesidades vitales, los cuatro comensales de esta bacanal conmemorativa de la sociedad de la opulencia, degluten hasta reventar, en un proceso que parece ir conduciéndoles desde una problemática genitalidad a las fases más arcaica de la oralidad y la analidad. El relato -según palabras del guionista- es una consagración de la lactancia y de las dimensiones más pueriles de la existencia, como se constata, por ejemplo, en el hecho de que uno de los protagonistas, al igual que un niño, no logre controlar su esfínter.

La grande bouffe es drama iconoclasta, una brutal crítica a la sociedad de la opulencia y el vacío. Los cuatro protagonistas son personajes son presuntamente respetables: un piloto de aviación, un productor de televisión, un juez y un chef de cocina. Pero detrás de estas respetables posiciones sociales se esconde a un perverso sexual, un homosexual reprimido, un soltero infantilizado y un impotente, fracasado en su matrimonio. Son ellos los que se introducen en una orgía canibalística, a la que invitan una rolliza profesora infantil y a tres prostitutas, con el fin de hacer más llevadero el propósito final.

La película no es un relato de gula y lujuria, aunque las escenas de sexo sean frecuente y bastante explícitas. La intención de provocar se impone sobre la de recrearse eróticamente. En realidad, el sexo es utilizado por los personajes como un recurso de las pulsiones de vida a las

que reclaman, para que vengan en apoyo de las de muerte. Si las pulsiones de vida, según Freud, utilizan ciertos rodeos ocultos para alcanzar el fin supremo de morir, en esta película el rodeo es manifiesto y, por lo demás, bastante abreviado. Una vez que las resistencias ante el hecho de morir se van reduciendo, los objetivos del principio del placer van perdiendo también posición y lugar. Tan sólo en uno de los personajes, Marcello, el placer sexual con sus diversas variaciones perversas, acaba imponiéndose como objetivo prevalente y dejando de lado el de morir, aunque ya sea para él demasiado tarde.

Se trata de elegir la vía de la pulsión oral para, en una repetición incesante del placer que provoca, acceder a la muerte. No eligen veneno, alcohol o droga. Todo hubiera sido más fácil por esas vías. Pero ellos eligen la comida, como medio de ahogar la angustia básica que se esconde en el fondo de cada uno de ellos.

Desde la llegada a la casa les veremos comiendo sentados, de pie, acostados, en cualquier pieza de la mansión. Comen y comen hasta experimentar la náusea y, finalmente, la muerte. El sexo, en imágenes o con la llegada de la madre nutricia se introduce como modo de vencer las inevitables resistencias a la muerte. Pero a medida que la situación va cobrando tintes más siniestro, el fantasma del fin va abriéndose paso y la angustia se hace creciente. Eso es lo que provoca la huida de las prostitutas, incapaces de resistir la situación. Andréa, sin embargo, permanecerá con ellos hasta el final. *Yo me quedo*, afirma en un elocuente primer plano con la mirada fija en el espectador. Ella es institutriz, madre nutricia, amante perversa, guía de la muerte, todo a la vez. A todos ellos le prestará una atención maternal y sexual. *Si ella hace sexo con todos es -nos dice Philippe- por amor, no por vicio.*

No disponemos de datos para asegurar una inspiración psicoanalítica de Rafael Azcona o de Marco Ferreri para la realización de este film. Probablemente la tenían en la elaboración del guión. En cualquier caso, es evidente que cada uno de los personajes guarda importantes significaciones desde una óptica psicoanalítica. Cada uno de ellos, en efecto, ilustra un problema relativo a cada una de las etapas del desarrollo libidinal. Si Philipp representa un prototipo de personalidad oral, Michel pone de manifiesto una dinámica anal y obsesiva. Ugo, con su problema de impotencia, deja traslucir una problemática en el orden genital y, finalmente, Marcelo es claro exponente de la perversión sexual.

En efecto, Marcello, piloto de aviación, representa la obsesión perversa por el sexo. Los elementos de un machismo donjuanesco y de carácter manifiestamente sádicos son frecuentes en sus compulsivas relaciones sexuales. El fetichismo, en sus juegos con ropa interior femenina o con el mundo del motor (un embolo con el que juega a modo de pene) ponen igualmente de manifiesto su dinámica machista y perversa. Sin embargo, este predominio de la pasión sexual, aunque con

su evidente carácter patológico, será, a pesar de todo, la clara expresión de unas pulsiones de vida que se imponen, defendiéndole de las de muerte. *Ha tenido miedo de morir*, comenta Philippe.

Un punto de inflexión en su retirada del proyecto es el de una auténtica explosión de excrementos que invade con su fétido olor toda la casa. *No se puede uno morir comiendo. Me marchó. Sois unos castrados. Habéis elegido la forma más estúpida de morir.*

También él morirá como sus tres compañeros, pero no por ingestión de comida, sino congelado en el jardín de la casa en el interior de su objeto fetiche: el auto Bugatti descapotable con el que se apasionó desde su llegada a la mansión. Su cadáver será encerrado en una cámara frigorífica en la cocina, desde la que se podrá seguir contemplando su rostro inerte tras una ventana de cristal, mientras de inmediato se siguen preparando inmensos platos de comida.

Michel, cuya dimensión homosexual se nos deja ya ver en sus besos y gritos de dolor por la muerte de Marcello, presenta una dinámica manifiestamente anal-obsesiva. Su relación con el orden y la limpieza o suciedad está nítidamente dibujada desde los inicios del film. Al encaminarse al lugar de este ritual macabro, se lleva como objetos que considera imprescindibles unos guantes de goma y lavavajilla; se obsesiona con el orden de la casa: de la cocina, del comedor... no podría dormir -nos dice- sin haberlo ordenado todo previamente. Su dinámica afectiva ligada a lo anal, se expresa sobre todo en la aerofagia que padece y en sus molestias abdominales y con frecuentes, sonoras y largas flatulencias. Tras una de estas flatulencias inmensa, prolongada y sonora lo veremos morir sentado sobre sus propias inmundicias en la terraza de la mansión.

Ugo, chef de cocina, que vive una pésima relación matrimonial, representa las dificultades en el área de la genitalidad, en una impotencia de la que se informa al espectador con un par de leves pero claras alusiones. Le ayudarán a morir Andréa masturbándolo sobre la mesa de la cocina y Philippe, dándole de comer con rostro maternal hasta hacer coincidir ingestión de comida, orgasmo y muerte.

Finalmente, el magistrado, que desde el principio se nos presenta como el más infantil de todos ellos, vive apegado y fijado en la fase oral. En las escenas iniciales de presentación, nos aparece regresivamente en la cama, despertado por la que luego vamos a saber que es su nodriza, y con la que vive con un vínculo a la vez maternal e incestuoso, siempre en clave de oralidad. Así vive desde que su madre murió a sus dos años y medio. Nunca se casó. Vive apegado a sus recuerdos infantiles. Para su aventura suicida sólo se lleva la foto en el que contempla a esa nodriza, posesiva y castradora, mientras le daba el pecho cuando él era un bebé. Con esa foto ante sus ojos el espectador asiste a su muerte.

Comer para morir. Transmutar el alimento en un mal objeto,

dañino, destructor de fantasmas que habitan el mundo interno. Cada uno de ellos desde una diferente dinámica personal. Muerte asociada a un objeto fetiche, en el caso de Marcelo; muerte como resultado de una definitiva explosión anal en Michel; muerte simultánea a un placer genital último en el caso de Ugo; muerte, finalmente, en pura oralidad la de Philippe. Son muchas las modalidades que podemos encontrar en esta opción por la autodestrucción a través de la oralidad. En nuestra clínica también somos testigos de estas dinámicas destructivas que proliferan en nuestra sociedad de la opulencia.

Pero en el principio era la ambivalencia . Y también en *La grande Bouffe*, a pesar de sus evidentes dimensiones thanáticas, nos muestra la participación de Eros, en tanto aliado al poder de Thánatos. Eros no sólo en sus vertientes más perversas o neuróticas, que ya hemos tenido ocasión de reseñar. Eros también en sus aspectos más saludables, incapaces, sin embargo, de contener la presión prevalente de las pulsiones de muerte.

El objetivo de estos cuatro personajes es la muerte. Y el poder de sus pulsiones de autodestrucción es tan fuerte que, gracias a ellas, lo alcanzan. Pero para este logro ha sido necesario también que los vínculos amorosos desempeñen un papel fundamental. No sólo en las vinculaciones eróticas con las prostitutas, ni en el apoyo afectivo de madre y amante que juega Andréa, sino también por las vinculaciones existentes entre los cuatro protagonistas del film. Quieren acabar con sus vidas, pero no lo hacen en solitario, ni con un rápido veneno. Llegan a la muerte acompañados de la vida en unos vínculos de amistad, que en el caso de Michel, posee, además, un carácter homosexual. Crean lo que ellos mismos denominan una "comunidad de mesa y de cama". Esas vinculaciones juegan un papel en el desarrollo de la acción. Se comunican, bromean, se aceptan en sus limitaciones, asumen las frustraciones que ellos mismos se provocan, y llegados los momentos decisivos colaboran y se ayudan, incluso con una inequívoca actitud tierna y maternal, en el amparo de la fragilidad y de la angustia que la muerte les provocan. También se duelen y se lloran cuando se van perdiendo unos a otros. Para comerse para destruirse comiendo, la ambivalencia, Eros y Thánatos, han tenido de actuar conjuntamente.

8. Comer para vivir...con ambivalencia.

Hay un placer asociado a la incorporación oral. Placer que puede ser utilizado como recurso para favorecer la acción de Thánatos, o placer que puede contribuir al establecimiento de saludables vinculaciones con nosotros mismos y con los otros, pero que, en tanto placer, genera también temores y resistencias. A esas ansiedades asociadas al placer oral, a su derrumbamiento y a una posterior apertura a los otros se nos

asoma en la propuesta fílmica de Gabriel Axel en el film *El festín de Babette*.

Se trata de un film danés de 1987, inspirado en una narración de Karen Blixen, más conocida como Isak Dinesen (1885-1962), autora también de la conocida "Memorias de África". El director del film es Gabriel Axel (1918) ha realizado un total de 20 largometrajes destacando esta adaptación de la obra de Karen Blixen con la que obtuvo el Óscar a la mejor película extranjera en 1988.

Babette, su protagonista, 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, fundada por el padre de estas dos hermanas, ha ido perdiendo con el tiempo vitalidad y aumentando 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 "con esa belleza casi sobrenatural de los frutales en flor o de las nieves perpetuas", han renunciado al amor que dos hombres que su padre, el rígido reformador religioso, se encargó de apartar de sus vidas

Babette se adaptará de lleno a ese estilo de vida sin dar a conocer cuál es su verdadera identidad. Dócilmente aparenta no saber nada de cocina y aprenderlo todo de las dos hermanas. Pero un día, inesperadamente, recibe una carta de Francia, la lee, y sorprendida alza sus ojos hacia el 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 hacia quince años. Pero 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.

Más humilde y sumisa de lo que nunca la habían visto, suplica a las dos hermanas que les concedan ese favor: preparar una cena francesa, una "auténtica cena francesa". Con esos términos Babette provoca de inmediato el asombro y, paralelamente, un profundo temor en sus dos señoras. Las hermanas se resisten, pero ante la insistencia de Babette se acepta la propuesta.

Con la llegada de los alimentos, la ansiedad de las hermanas se va haciendo creciente: 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. Las sonrisas con la que las hermanas entran en la cocina, se hielan cuando contemplan al animal moviendo su cabeza. Espantadas, cierran la puerta de la cocina como cierran las puertas de sus deseos reprimidos y de las ansiedades que se le asocian. Los efectos de

tal visión se van a dejar sentir de inmediato en la terrible pesadilla que esa misma noche padecerá Martina, con una imagen siniestra de Babette, como encarnación de la tentación y el pecado y con una disposición que pareciera llegar hasta querer envenenarlos a todos.

Las hermanas advierten 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 y de cualquier tipo de sensualidad, ve ahora cómo en su propio hogar se va a celebrar lo que ella denomina un "aquelarre de brujas". El grupo intenta aliviar la culpa de las hermanas y se prometen a sí mismos guardar silencio, en el gran día, sobre todo lo referente a la comida y bebida. Nada de cuanto les pusiesen delante arrancarían una palabra de sus labios. 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 llenos de convicción.

Finalmente, llega el momento del peligro en una noche oscura y desapacible. Todos entran y son recibidos en la casa en una sala presidida por imagen del fundador, una vez que Martina la retiró de su lugar habitual: el comedor donde tendrá lugar la situación de peligro. Su imagen, representación de la ley, el orden y la moral, no debería presenciar lo que allí podía ocurrir. Mientras Babette última detalles en la cocina, ellos cantarán himnos que les preserven de los peligros que se les avecinan. Serán doce los invitados a la cena, en lo que se ha querido ver un paralelo 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, con relleno de caviar, acompañado de un Veuve Clicquot 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 sus manos- *"el esclavo del alma"*. Lo mismo que en las bodas de Caná: *la comida no tiene importancia*.

Sin embargo, la defensa del grupo ante la peligrosa sensualidad del menú encontró un franco abierto: el General Löwenhielm, sobrino de una rica mujer, miembro del grupo, y que habiendo sido un antiguo y rechazado pretendiente de Martina, ha sido también invitado. Es un hombre de mundo, de la guardia real, que vive decepcionado de sí mismo. Él, que también se transformará en esta cena, abre para los demás la puerta a la sensualidad del comer y beber. Dará voz a lo reprimido, abrirá la puerta a la sensualidad de la comida y la bebida.

Mostrando un pequeño recelo ante el vino que se dispone a probar, no puede dejar de exclamar al instante que lo saborea: *Asombroso, ¡amontillado! El mejor amontillado que he probado en mi vida!*

Ante el placer emergente y ya imposible de negar, la defensa del grupo se intensifica. Para ello, nada mejor que oponer al discurso sensual del hombre de mundo, el recuerdo del austero fundador del grupo y su gran santidad y poder. Sin embargo, la sensualidad de la comida y la acción transformadora de la bebida no deja de golpear eficazmente la resistencia que se le opone. Es el momento en el que General Löwenhielm asocia ese placer de la comida y bebida con de la pasión amorosa.

Tal asociación de la comida con la sexualidad moviliza de inmediato la ansiedad del grupo. Y la defensa se intensifica de nuevo con recuerdos de la doctrina espiritual que recibieron. El vino, sin embargo, juega su papel socavando las resistencias, y dejando paso simultáneamente a los sentimientos amorosos que nunca antes se pudieron expresar. Los rostros se iluminan, el manjar se saborea en unos elocuentes primeros planos, y entonces, es el momento en el que el General expresa 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 otras. 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 ha llegado representada en el generoso festín de Babette. 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. Mejor el vino que el agua. Todo ha sido fruto de una comida, la transformación ha tenido lugar a través de ella se ha convertido en un don generoso, en la expresión de un amor que derriba las fuerzas que se oponen al deseo y a la pasión de vivir.

Pero, de nuevo, tenemos que recordar: *en el principio era la ambivalencia*. El film de Gabriel Axel ha sido recibido con entusiasmo por teólogos y pastoralistas. Se ha querido ver en él una metáfora de la Eucaristía y hasta de una cristología. Babette vendría a representar -se ha dicho- a la misma figura de Jesús que no vino a ser servido, sino a servir. 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 Testamento. El papel del General se ha visto también como la de un sacerdote que interpreta los elementos simbólicos y los conecta con la experiencia vital para beneficio de la comunidad²⁹.

Estas interpretaciones teológicas pueden poseer una mayor o menor consistencia. Pero al margen de ellas y, sin pretender ponerlas en

entredicho, cabe también una lectura psicoanalítica que nos ofrecería, sin duda, otra visión de las cosas. Para ello, es importante contar con el texto original de Karen Blixen, que el director del film ha seguido en lo esencial, pero del que también ha prescindido en algunos aspectos³⁰.

Llama la atención en el film de Gabriel Axel el modo en que nos parece la figura de Babette. De una parte, se nos muestra en su total generosidad gastando todo su dinero en esa celebración importante para la pequeña comunidad y, sin embargo, nos aparece siempre seria, fría, distante, a veces vestida casi como una bruja con capa y capucha negra, como cuando llega del puerto con todos los preparativos para la cena. En definitiva, muy diferente de lo que podríamos pensar como la imagen de una madre buena que tierna y generosamente ofrece alimento y placer a sus hijos. ¿Qué pensar del hecho de que un plato posea una referencia tan clara a la muerte como es el de las codornices en sarcófago? De hecho, en un primer plano, vemos cómo Babette coloca la cabeza cortada de una de ellas para situarla en su correcta posición en el sarcófago de hojaldre.

En algún momento, el espectador podría interrogarse sobre si lo que Babette realiza en la cocina es un regalo envenenado; es decir, una agresión encubierta o una especie de venganza sobre la austera comunidad que le obliga a mantenerse en un estilo de vida tan riguroso y austero. Ciertamente, Babette tiene datos para pensar que con su fastuosa cena francesa destruirá unas dinámicas personales y comunitarias por las que el pequeño grupo había optado.

Considerando el final del film, parece que su director ha optado por resaltar las dimensiones más positivas del proyecto de Babette y que, de alguna manera, se hace partícipe de algunas de las lecturas teológicas que se han hecho de su obra, resaltando el papel del don, de la gracia y de sus efectos liberadores. De ahí, que haya optado por eliminar determinados aspectos que aparecen en el texto original y que ofrecen, sin duda, una imagen menos idealizada de su protagonista. Pero, tal como señala Freud a propósito de la elaboración que la Biblia hace de Moisés, tampoco el cineasta ha logrado borrar del todo esos otros aspectos originales del relato. Aspectos que nos hacen pensar que la ambivalencia que rige su conducta se encuentra en el texto original como un "no-dicho", que pudo incluso escapar a la conciencia de su misma creadora del texto original.

En cualquier caso, la imagen de firmeza y frialdad en la consecución de su propósito que nos muestra el film es más coherente con la figura de conjunto que nos ofrece el texto original. En el film, Babette es una mujer pelirroja, pero es morena en el texto original. El asunto podría no tener más importancia si no fuera porque ese aspecto va en consonancia con toda una serie de rasgos psíquicos que la autora resalta en su personalidad. "*Oscura Marta -la denomina- en la casa de las dos Marías*"³¹.

Una oscuridad que le confería un aspecto enigmático y fatal, y que generaba miedo a su alrededor: *En el muelle y en el mercado le tenían temor*³², y así se trasluce en determinadas imágenes del film. Como también se trasluce en el film que, tras una aparente sumisión Babette, escondía un gran orgullo. Cuando llegó a la casa -nos dice la autora del cuento- *parecía una pordiosera, pero resultó ser una conquistadora*³³.

Un elemento obviado en el film es el de un pasado oscuro que las hermanas sospechaban en Babette y que, al final, se ve confirmado: en la revolución francesa ella había sido una "*pétroleuse*", es decir, una de esas *mujeres que prendían fuego a las casas con petróleo*, y que en las barricadas del París de la revolución, ella misma cargaba los fusiles³⁴.

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 ambivalencia latente en el regalo que Babette realiza, si es que podemos pensar en un regalo que, por su misma esencia, no contenga ambivalencia.

Babette, finalmente, confiesa a las hermanas que una vez fue una gran *Chef* en el *Cafe 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 de cuanto tenía por ellas, Babette, vemos en el film, se levanta, y mientras las dos hermanas parecen asustadas y empequeñecidas, ella, con una expresión entre digna y orgullosa y -tal 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 una artista nunca es pobre*.

El texto original, sin embargo, es más contundente: Babette, ante el agradecimiento de las hermanas dice *¿Por ustedes? -replicó- No. Ha sido por mí....Yo soy una gran artista! -dijo-. Cayó un momento y luego repitió: soy una gran artista, Mesdames...Una gran artista, Mesdames, jamás es pobre*³⁵. La motivación de Babette, pues, es -en parte, según el film, o globalmente, según las palabras del texto- de orden narcisista, la demostración de que ella era una gran artista, una demostración con la que, tanto en el texto original como en el film, consigue ganar una posición muy lejana a la de la humilde sumisión que mantuvo cuando llegó al hogar de las dos bondadosas hermanas.

Ciertamente, su gesto propició que la cena se convirtiese para la pequeña comunidad religiosa en una en una transformación liberadora. Pero ese don que ofreció estuvo marcado la ambivalencia. Esa ambivalencia que, en un principio presidió la acción de mamar, pero también la de dar el pecho. Así, pues, hemos asistido a un comer para vivir, pero que, igual que en el comer para morir de *la grande bouffe*, volvemos a encontrarnos con la marca de la ambivalencia.

9. Eucaristía y ambivalencia.

La alimentación, por constituir una dimensión esencial de la vida humana, ha adquirido desde el principio connotaciones de orden mágico y religioso. Es fácil que los alimentos básicos para la supervivencia se conviertan en sagrados y, de hecho, todas las sociedades poseen hábitos alimenticios que pertenecen a la esfera de lo religioso: hay sustancias que se comen para alcanzar santidad o para acercarse a dioses, mientras que otras se interponen entre la carne y el espíritu y acrecientan la distancia divina. Al mismo tiempo, los alimentos permitidos alimentan la identidad y los excluidos ayudan a definirla. Incluso dentro de la fe cristiana, en la que Jesús declaró puros todos los alimentos, no se logró frenar la tendencia de toda religión a establecer prescripciones sobre los mismos. Son abundantes, por otra parte, las asociaciones existentes entre determinadas celebraciones religiosas y el consumo de ciertos alimentos relacionados con ellas.

Dentro de la experiencia cristiana, la comida desempeña también significaciones importantes. El lugar que ocupa la comensalía en los relatos evangélicos ha sido resaltada hasta el punto de considerarse que no es posible elaborar una cristología sin conceder un lugar de importancia a las comidas de Jesús. En efecto, los relatos evangélicos dejan ver que los recuerdos que mejor guardaron las primitivas comunidades cristianas fueron los referentes a las curaciones y a las comidas de Jesús³⁶. Son 137 veces las que aparecen textos relacionados con las comidas. Lo que obviamente está indicando que la comensalía, en sus múltiples aspectos y manifestaciones, fue para Jesús un sector privilegiado de la vida al que se le concede el carácter de *tópos* de la revelación de Dios³⁷.

La parábola del gran banquete (Mt 22, 1-10; Lc 14, 15-24) es uno de los relatos evangélicos en los que aparece de forma más patente cómo y hasta qué punto la mesa compartida, en el calor y la intimidad de la cena (Lc 14, 16) , es el lugar (*tópos*) donde Dios se hace presente y se da a conocer. El hecho de que en las apariciones del resucitado haga de nuevo aparición la comida compartida³⁸ refuerzan este aspecto de la comensalía como espacio privilegiado de la manifestación de Dios.

Pero observamos también cómo, en los relatos evangélicos, las comidas de Jesús generan fácilmente el conflicto con la sociedad religiosa de su entorno; de manera que la tensión y la ambivalencia coexisten con la comunión y la solidaridad. Pero si estas comidas originan escándalo y conflicto hacia el exterior, en la más importante de ellas, la de la "Última Cena", la tensión y el conflicto se hacen presente en el mismo interior de la comunidad: la incomprensión, la soledad, la traición inminente, el pronto abandono de todos y la negación de Pedro, todo contribuye a cargar el aire de tensión en esa cena última de Jesús con los suyos. La

última cena de Jesús está igualmente impregnada por esa ambivalencia entre comunión y conflicto.

Fue en esta última cena donde se instituye el acto central de la fe y la experiencia cristiana: la Eucaristía, como memorial de la muerte y resurrección de Jesús. Pero muy pronto, la comunidad cristiana toma conciencia de que ese memorial también podía pervertirse por las situaciones vitales en las que lo celebran. Pablo en su carta a los Corintios arremete contra esas comunidades que celebran la Eucaristía en un contexto de injusticia y falta de solidaridad. Sus palabras son fuertes: es la *propia condenación* (I Cor. 11,29) lo que se incorpora en esos modos de celebración de la cena del Señor.

La densidad dramática de este episodio de la vida de Jesús ha ejercido una poderosa fascinación en todo el arte y la cultura del occidente cristiano, que también fue objeto de numerosas representaciones fílmicas, que merecerían un análisis teológico diferencial que aquí escapa al objetivo de nuestro trabajo. No sólo fue objeto de representación fílmica en las numerosas visiones históricas de la vida de Jesús, que merecerían un análisis teológico diferencial que aquí escapa al objetivo de nuestro trabajo. También, de modos que muchos pueden sentir como irreverentes, se unió la escenografía de la última cena en composiciones pictóricas o fotografías que, entre otros ámbitos, recogió también el del mundo del celuloide³⁹.

Sin duda, una de las representaciones de la última cena más famosas en toda la historia del cine es la que realizó Luis Buñuel en su film *Viridiana*⁴⁰. En ella, los mendigos que con aparente respeto y sumisión acogían las limosnas y cuidados de Viridiana, aprovechan la ausencia de ésta, para celebrar un festín en la zona noble de la casa que les estaba vedada. Rompiendo su condición de desclasados, se dejan llevar de toda su fuerza transgresora y violenta contra la clase social que los sitúa en posición de pobreza y marginación. Podemos interpretar que, de ese modo, devuelven a Viridiana la agresión que recibían asumiendo humildemente su condición de sumisos pordioseros. Y si es una motivación de orden religioso la que impulsa a Viridiana a su acción caritativa, es ese orden el que es agredido en la grotesca representación que hacen los mendigos de la última cena de Leonardo de Vinci.

Un paralelo de la ambivalencia es el que encontramos en el film *La última cena*, del cubano Gutiérrez Alea. Se trata de uno de los más premiados de la cinematografía cubana. Cincuenta y dos minutos ininterrumpidos del film se centran en el desarrollo de una cena conmemorativa de la de Jesús y muestra que un alimento material consumido con la urgencia de un hambre de esclavo, corre paralelo a un rechazo de un alimento espiritual que se intenta hacer ingerir, aprovechando la satisfacción que produce el primero. Existen espiritualidades, teologías perversas e "intragables", que acaban

provocando un vómito. Se "vomita", se escupe, en efecto, ese alimento espiritual con el que pretende legitimar la injusticia.

La película, recoge un hecho histórico acaecido en el siglo XVIII. Un conde pretendió repetir el gesto de Jesús con sus discípulos y para ello eligió doce esclavos negros de su hacienda para celebrar el Jueves Santo. Pero las consecuencias de su "piadoso" acto fueron absolutamente inesperadas. 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. El film posee una clara intencionalidad sociopolítica dentro de los parámetros ideológicos de la Cuba de Castro, y respecto a la cual el director tomó distancia crítica más tarde como pudimos comprobar en su delicioso film *Fresa y chocolate*. La última cena, no obstante, al margen de su impregnación ideológica filomarxista nos ofrece la oportunidad de emprender una relección en unas claves psicoanalíticas en la que las relaciones con la autoridad se convierten en un núcleo central.

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, se le castiga salvajemente con la mutilación de una oreja. Este personaje va a representar en la película la rebeldía, la violencia que se niega a asumir una posición de sometimiento como esclavo. Es decir, la resistencia a asumir una posición de masoquismo que adoptan los demás, como único modo de supervivencia. Los esclavos, en efecto, adoptan posiciones serviles, sumisas, masoquistas, como mecanismo de defensa frente a una violencia que pareciera a todas luces condenada al fracaso. La identificación con el agresor es el mecanismo que les ayuda a sobrevivir en ese régimen de esclavitud.

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 sacralización del sufrimiento y la esclavitud. El Capellán de la hacienda cumple con esta función legitimadora. El premio a este sometimiento será el de *comer en la misma mesa de Dios*.

Esta catequesis es la que continuará el mismo conde en la celebración de la cena: la comida y la bebida desempeñan un papel de cebo con el que se alimenta el sometimiento masoquista. El conde parece situarse en el puesto de un padre bondadoso que ofrece amor y protección en una posición que analizó con profundidad el Pierre Legendre en su obra *L'amour du censeur*⁴¹. Son lazos de amor los que vinculan a los sujetos con sus censores, y así se 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. *Todo esto es para ustedes dice-. Este no es un día como todos los días. Este es un día especial, porque está escrito en el libro de Dios. Un día como hoy Cristo se reunió con sus amigos, con los santos, sus discípulos que eran como sus esclavos para despedirse de ellos, porque iba a morir... Cristo se iba al cielo. Dios Padre lo había llamado. Alguien tenía que sacrificarse por toda la humanidad que sufre. Hacía falta un cordero. Alguien que cargara con el castigo de Dios. Sin pretestar, en silencio. Alguien tenía que pagar por todo lo malo que el hombre hace. Bien...! Coman, coman y beban...*

Más tarde, a esta interpretación expiatoria de la muerte de Jesús añadirá todavía la leyenda de como San Francisco hizo comprender a Fray León que la verdadera y perfecta felicidad radica en soportarlo todo por amor a Cristo, ofrecer a Dios con alegría nuestro dolor.

Los esclavos ríen expresando la imposibilidad de diferir tal doctrina: *cuando reciban golpes del mayoral ¿tienen que estar contentos? Sí - responde el conde- porque los negros están preparados para eso, para sufrir. Así lo dispuso Dios. Por eso tienen que asumir el dolor, los golpes del mayoral. Dios les recompensará con el paraíso donde no habrá ya amo ni esclavo.*

Pero el conde es consciente de que ese alimento espiritual es difícil de "tragar"⁴². Sobre todo para algunos. Por eso, para asegurarse de que su objetivo se verá plenamente cumplido sitúa a su derecha al más rebelde de los esclavos, Sebastián, el que fue mutilado de su oreja por su intento de fuga. Con él se concentra en una actitud seductora, mostrándole toda su atención y delicadeza.

El amo, para serlo, necesita ser reconocido como tal por el esclavo. Y el triunfo del poder radica en hacerse amar. En ser reconocido por el otro. *¿Quién soy? Reconóceme,* le insiste una y otra vez el conde al esclavo, cada vez en un tono más elevado y exigente. Pero Sebastián se resiste al reconocimiento del amo, porque es consciente que de ese modo se identifica de inmediato como esclavo. En una de las secuencias de mayor tensión dramática del film, Sebastián, en un expresivo primer plano, lanza un escupitajo sobre el rostro de su señor, el cual, tras un primer arrebato de cólera contenido, vuelve a mostrarse manso y humilde para proseguir su objetivo a través de la imitación de Jesús. *Un día como hoy Cristo se humilló por nosotros- les dice- No tiene nada de grandioso que un amo se humille ante sus esclavos.*

Así, en la aceptación de la humillación obtiene su mayor gratificación narcisista: la de situarse en una posición sagrada,

omnipotente, en la imitación del mismo Jesús. Siguiendo sus pasos también, reproduce con toda solemnidad el gesto y las palabras de la institución eucarística. El ceremonial escapa, evidentemente, a la comprensión de los esclavos que, desde la posición primitiva en la que se ven obligados a vivir, tan sólo pueden interpretarlo como un acto de canibalismo⁴³.

Pero los esclavos están aprendiendo algo diferente de lo que el amo les pretende inculcar. Como comentará más tarde el capellán están cayendo en la cuenta *que pueden comer en la mesa de su señor. Me temo* -le dice al conde- *que pudieron haber visto algo que va contra usted*.

En efecto, el viernes santo será un día de muerte y destrucción. Los esclavos se niegan a trabajar ese día porque el conde, ebrio al final de la cena, así se lo había prometido. El mayoral, sin embargo, respaldado por el amo ya lúcido, no está dispuesto a esa 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 murió Jesús en el Calvario. La violencia reprimida desde la forzada posición de sometimiento masoquista se libera con toda su intensidad. La hacienda es saqueada e incendiada.

El sábado santo será un día también de violencia, persecución y muerte. Son capturados los rebeldes y se ordena la ejecución de los *desagradecidos que estuvieron en la mesa de su señor*. Sus cabezas colgarán en lo alto de un madero. Once. Todas menos una: la del rebelde que, el domingo de resurrección corre libre por los campos, como el agua corre libre por los manantiales y los pájaros vuelan libre por el cielo.

Si en *La grande Bouffe* la comida opera como instrumento mortífero y en *El festín de Babette* como agente de vida y liberación, en *La última cena*, la comida muestra todo su poder ambivalente, al generar, a la vez, vida y muerte, violencia y liberación. Pero en todo caso, según hemos visto también, comer y beber están configurados en su mismo dinamismo por las pulsiones de vida y de muerte. De ahí que, dependiendo de las diversas dinámicas personales, puedan servir a los fines de Eros o de Thánatos. El cine, tal como hemos podido constatar, fiel a la vida como cualquier otro modo de expresión artística, se ha hecho eco de todas estas posibilidades y se nos presenta así como un material de primer orden para reflexionar sobre esta función vital de nuestra existencia.

Resumen: A través de la historia del cine se recogen y analizan aquellos films relacionados con el comer y beber. Se diferencian diversas significaciones de la comida como medio de comunicación, de identidad, de placer o transgresión, de rechazo o de defensa frente a la muerte. Desde una óptica psicoanalítica se analizan en profundidad tres films que

muestra la marca de las pulsiones de vida, las pulsiones de muerte y la ambivalencia: *La grande Bouffe* (M. Ferreri, 1971), *Babettes Gaestebud* (G. Axel, 1987) y *La última cena* (Gutiérrez Alea, 1976).

Palabras claves: Cine-psicoanálisis-pulsiones de vida-pulsiones de muerte- ambivalencia.

1. Por citar tan sólo algunos de ellos, cf. S. TISSERON, S., *Comment Hitchcock m'a guéri. Que cherchons-nous dans les images?* A. MICHEL, Paris; P. L. ASSOUN, *Le regard ete la voix. Leçons psychanalytiques*, Anthropos, Paris 2002; J. BERGSTROM, (dir.) *Endless night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. University of California Press, L.A. 1999; G. O. GABBARD, (Ed.) *Psychoanalysis and film*, Karnac, London 2001; H. HUOT, *del sujeto en la imagen. Una teoría del ojo en la obra de Freud*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991; E. A. KAPLAN, (ed.) *Psychoanalysis and cinema*, Routledge, London 1990; V. LEBEAU, V. *Psychoanalysis and cinema. The Play of Shadows*, Wallflowers, London-New York, 2001; S. LEOVICI, "Psychanalyse et Cinéma": *Revue Internationale de Filmologie*, vol. II, nº 5. Paris, 1948; T. LIÉBANA, *El cine en el diván: el lado oscuro de los héroes de cine*, Suma de Letras, Madrid 2003; A. SABBADINI, (ed.) *The couch and the silver screen*, *Psychoanalytic Reflections on European Cinema*, Brunner-Routledge, New York 2003; R. DADOUN, *cinéma, psychanalyse et politique*, Ed. Séguier, Paris 2000; P. ESPAÑA-M. ALQUICIRA, *Psicoanálisis y cine*, Editorial Círculo Psicoanalítico Mexicano, México 2002.

2. La obra responde a un libre intento biográfico a partir de la época de los primeros descubrimientos freudianos. El guión fue escrito por Jean Paul Sartre, si bien un desacuerdo con el director J. Huston, acabó en una agria polémica entre ambos y la desaparición del filósofo francés como guionista del film.

3. También en la bello film *The Road Home (Wo de fu qin mu qin, 1999)*, del director chino Zhang Yimou, tan frecuentemente galardonado en occidente, la joven enamorada aparece siempre cocinando para su familia y su amado y preparando viandas cada vez que éste parte.

4. En *Les amants crucifiés (Chikamatsu monogatari, 1954)*, del mismo Mizoguchi, la joven sirvienta mima a su amo con la comida mientras él se dedica al trabajo, quedando en evidencia para el resto de la servidumbre su amor (prohibido socialmente) por éste. El también japonés Shohei Imamura hace presente la comida como algo natural y como un acto de amor en *L' Angille (Unagi, 1997)*, Palma de Oro en el festival de Cannes. La joven ayudante de la peluquería prepara patatas dulces para los clientes y se convierte en una cocinera amorosa; para contrastar su partida, aparece nuestro protagonista solo, en una mesa servida toscamente, remarcando la ausencia, la soledad y tristeza del personaje.

5. También en ella las secuencias de comida en las terrazas al aire libre de las calles de la ciudad ocupan un papel de relieve para retratarnos la vida de los animosos romanos.

6. Cf. En este sentido el comentario de Liliana Pedrón de Martín en A. ASBBADINI, (Ed.), *The Couch and the Silver Screen. Psychoanalytic Reflections on european Cinema*, Brunner-Routledge, New York 2003, 94-99.

7. El film guarda una cierta analogía lo que sucede en el de Scorsese *Goodfellas* (1990) en la que un grupo de mafiosos encarcelados prepara en el austero escenario de la celda una opípara cena a base de excelentes vinos, langostas, gruesos filetes de carne, etc. En relación con la cuestión del poder tenemos también todo el debate entre y sobre los críticos gastronómicos en películas como la británica de Ted Kotcheff *Who is killing the Great Chefs of Europe?* (1978) o en la divertida cinta estadounidense de animación *Ratatouille* (2007) de Brad Bird, en la que el tiránico crítico gastronómico es despojado su gran Ego y se conmueve a recordar un sencillo plato de su infancia. La misma aventura de llegar a ser un gran Chef es la que recoge el reciente y logrado film español *El pollo, el pez y el cangrejo real* (J. L. López Linares, 2008) que dentro del género documental, llega a adquirir el tono de una comedia de intriga, en el esfuerzo de Jesús

Almagro, uno de los mejores chefs de los últimos años, en el intento de lograr el *Bocuse d'Or*, considerado como el galardón gastronómico más prestigioso del mundo, que se otorga cada dos años en la ciudad Lyon.

8. Una curiosa asociación entre erotismo y poder ligada al mundo de la comida es la película checa *I serve the King of England* (2006) en la que se nos narra la historia de un joven camarero provinciano que intenta hacerse millonario a través de sus servicios a personajes importantes. La profusión de pechos femeninos queda visualmente asociada a esa conquista del poder.

9. Cf. B. SCHULZ, *El libro de cocina de Hitchcock*, Ed. Temas de hoy, Barcelona 1996.

10. De ella se realizó un "remake" estadounidense, de más baja calidad, con el título de *No reservations* (2007) del director Scott Hicks.

11. Cf. *Triebe und Triebchiksale* (1915), G.W., X, 232.

12. *Examen de l'étape pré-génitale la plus précoce du développement de la libido* (1916), O.C., 2, Payot, Paris 1973, 231-254; *L'introjection mélancolique. Les deux étapes de la phase orale* (1924), O.C., 2, 272-278.

13. Cf. M. Klein insiste en que la agresividad forma parte de la relación precoz del niño con el pecho, aunque no siempre se exprese habitualmente por la mordedura. El deseo libidinoso de mamar se acompaña de la meta destructiva de aspirar, de vaciar, de agotar succionando. La incorporación oral, pues, guarda tres significaciones básicas: obtener un placer haciendo penetrar un objeto dentro de sí, destruir este objeto y, finalmente, asimilarse las cualidades de este objeto conservándolo dentro de sí. Cf. *The psycho-Analysis of Children*, Hogart, London 1930.

14. El hecho de que la viuda de Stoker se negara en rotundo a la versión cinematográfica la obra de su esposo, lo que obligó a Murnau a cambiar el nombre su proyecto por el de *Nosferatu* y a situarlo en Frankfurt, con objeto de evitar cualquier reclamación por parte de los propietarios de los derechos de autor. A pesar de ella la viuda llevo el caso a los tribunales británica y ganó el pleito, obligando a que se quemaran las copias del film, de las que, por suerte, se libraron algunas.

15. Con poco meses de diferencia entre el nacimiento del *Drácula* de Stoker, nació el invento de los hermanos Lumières. Quizás por eso, como señala Alberto Fariña, esa íntima alianza que cine y vampiros han tenido desde los orígenes de ambos. Esa especie de mutua fascinación es la que, sin duda, nos quiere mostrar Francis Ford Coppola cuando su *Drácula*, al poner los pies en Londres expresa como uno de sus deseos más ardientes el de conocer el cinematógrafo.

16. La versión *Twilight* (2008) de Catherine Hardwicke representa una visión blanda y poco convincente del tema, pero que se ha convertido en un revelador fenómeno sociológico de alcance. Pensada para un público adolescente, es una versión a la que se parece más a *Romero y Julieta* y a la que -como algún crítico señaló- "le falta sangre" para responder al propósito de una auténtica película de vampiros.

17. Cf. D. BORDWELL, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, California University Press, 1981.

18. Lo homosexual aparece de modo nítido en *Dracula's daughter* de Lambert Hillyer (1936), inspirada en la *Carmilla* Sheridan Le Fanu, o *En el baile de los vampiros* de Polansky.

19. La tipología de vinculaciones que se ofrecen en el tema del vampirismo son muy variadas: la relación con el vampiro puede expresarse en una acentuación de las ansiedades orales primitivas, como por ejemplo, en el *Nosferatu* de Murnau o el *Dracula*

de Todd Brouwing; haciendo resaltar los componentes eróticos y pasionales como en la versión romántica de Coppola, en una acentuación de lo perverso como en la versión de Polansky o en una atenuación de todos esos componentes como en la versión postmoderna *Twilight* (2008).

20. G.W., V, 98.

21. Cf. *Trauer und Melancolie*, G.W., 10, 435-436.

22. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, G.W., 13, 115.

23. Recientemente un afamado chef de la cocina española, Andrés Madrugal, confesaba haber cocinado la placenta de su hija recién nacida. *Me recordaba al hígado de cualquier animal de caza. Hice placenta en reducción de naranja y le eché caramelo y un poco de pimienta para que desapareciera el posible sabor a caza, y la trituré. Como un batido. La comimos entre ocho. En España no es normal, pero sí en el centro y norte de Europa. Tiene muchísimas vitaminas. Y fue algo espiritual.* Así se expresaba en entrevista en el diario El País del 22 de febrero de 2009.

24. Un año más tarde se volvió al tema en el film de Jill Fullerton-Smith *Alive: 20 years later*.

25. En el parecer de la escritora colombiana Laura Restrepo, ese tipo de canibalismo simbólico quedó oficializado por Jesús en su última cena con la institución de la Eucaristía Cf. *Comeos los unos a los otros*: Diario El País 28-06-08.

26. Un uso simplemente metafórico del canibalismo es el que lleva a cabo la directora italiana Liliana Cavani en su película *I cannibali* (1970) a modo de alegoría política en su denuncia a los problemas de nuestra sociedad a través de una nueva versión de *Antígona*. Del mismo modo el reconocido y ya centenario director de cine portugués Manoel de Oliveira, realizó en 1988 el drama histórico *Os canibais*.

27. Basta ver a Ferreri zampándose un gigantesco bocadillo en una breve aparición en *L'uomo del cinque palloni*, o haber compartido la mesa con él frente a una paella, para constatar el aprecio que tiene por la comida. No obstante, en sus películas y, especialmente en aquellas en las que ha intervenido Azcona, la nutrición aparece siempre dotada de connotaciones simbólicas que la apartan de la noción biológica del crecimiento para aproximarla hacia las esferas de Eros o Thánatos.

28. Tanto en el director Marco Ferreri, como en el guionista, Rafael Azcona la asociación de comida y muerte se deja ver en más de una ocasión dentro de sus respectivas creaciones. En las películas de Ferreri y, especialmente en aquellas en las que ha intervenido Azcona, la nutrición aparece siempre dotada de connotaciones simbólicas que la apartan de la noción biológica del crecimiento para aproximarla hacia las esferas de Eros o Thánatos. Cf. MARCO FERRERI, «Perché ho fatto un film fisiologico», a cura di Paolo Mereghetti, *Cineforum* nº 132, mayo 1974.

29. 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.

30. Cf. ISAK DINESEN, *El festín de Babette*. *Nórdica libros*, Madrid 2007.

31. Ib. 40.

32. Ib. 39.

33. Ib. 37.

34. Ib. 32.

35. Ib. 104.

36. Así lo afirma J. M. CASTILLO en *La humanización de Dios. Ensayo de cristología* Trotta, Madrid 2009, 219.

37. Cf. Ib. Cap. 9. *Jesús y la comida*. 219-236.

38. Lc 24, 30-31; 24, 41-42; Hech 1, 4; 10, 41; Jn 21, 8-14. Pedro aduce, como signo distintivo de los "testigos de la resurrección", el hecho de los que "comieron y bebieron (con Jesús) después que resucitó de la muerte (Hech 10, 41).

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

40. Para el nombre del film Luis Buñuel se inspira Santa Viridiana que nació en Castelflorentino en el año 1182 y que, por tanto, fue coetánea de San Francisco de Asís. Se cuenta que en el 1221 él le hizo una visita y la admitió en la tercera orden Franciscana. Pertenece a la noble familia de los Attavanti, que estaba en decadencia pero todavía gozaba de un cierto prestigio. Un dinero de su tío entregado a los pobre es un elemento común de la santa y la protagonista del film de Buñuel.

41. Ed. Du Seuil, Paris 1974.

42. *Eso no hay quien lo trague*, es una expresión frecuente en español para referirse a unas palabras difíciles de aceptar.

43. Uno de ellos, se nos dirá, pertenecía en África a una tribu de caníbales.