

LA MESA DE LA ABUNDANCIA. CONVITES, BANQUETES Y OTRAS MÁSCARAS

Manuela Partearroyo

Resumen: Partiendo de la premisa de que las escenas de banquete suelen ser buen reflejo de los papeles socioeconómicos de sus convidados, este artículo se propone analizar varios textos cuyas escenas de convite desvelen los discursos de poder y la supremacía del capital como distinción social. Las dos grandes tradiciones occidentales serán referentes pictórico-simbólicos esenciales en nuestra sumersión en los banquetes más emocionantes y expresivos del cine. En estas cenas se ha conseguido mostrar tanto la abundancia como la desigualdad entre comensales, pues la riqueza no es más que un velo de apariencia observado con cinismo o nostalgia. Atenderemos, a las escenas de banquete en *Plácido* de Berlanga (1961), *Viridiana* de Buñuel (1961), *Mamma Roma* de Pasolini (1962), *La Caduta degli Dei* de Visconti (1969), o *La Grande Bouffe*, de Ferreri (1973), entre otras. La mesa de comedor revela el nivel adquisitivo, la clase social, el decoro, la elegancia... aunque debajo subyace la ironía, el conformismo, la falsa caridad o la decadencia. No extrañará que debajo de la mesa de la abundancia, y casi tan opulenta, se esconda la pura miseria.

Palabras clave: banquete, abundancia, desigualdad.

The abundance table. Feasts, banquets and other masks

Abstract: basing our hypothesis on the premise that banquet scenes are a good reflection of the socio-economical roles of its guests, we will analyze a variety of texts in which the repast scenes disclose a whole structure of power discourses where money becomes the only pure social distinction. The two great western traditions will be fundamental pictorial and symbolic models in our quest to submerge ourselves in the most expressive and touching banquets in film. These dinners have been able to display abundance and inequality between diners, because wealth is nothing more than a veil of appearance gazed with cynicism or nostalgia. We will attend to banquet scenes in Berlanga's *Plácido* (1961), Buñuel's *Viridiana* (1961), Pasolini's *Mamma Roma* (1962), Visconti's *La Caduta degli Dei* de Visconti (1969), or Ferreri's *La Grande Bouffe* (1973), among others. The dining room table reveals purchasing power, social class, decorum, elegance... even if beneath the surface we can find irony, conformism, false charity or decadence. We will not be surprised if underneath the abundance table, and nearly as opulent, lies pure misery.

Key words: banquet, abundance, inequality.

Eso es, sí, de aquí tiene que salir algo, ha de notarse que estamos reunidos aquí unos cuantos, personas de calidad, preocupados por la convivencia y los problemas sociales y no sólo por las merluzas...

(Zamora Vicente, 1980: 52)

Aperitivos: Llegada de los ilustres invitados.

Silencio. Una mesa de comedor engalanada, reluciente, preparada para el esperado evento. La cubertería de plata reluce sobre el mantel de hilo, los mayordomos abotonan con premura sus camisas mientras las hijas del hospedador se retocan el carmín. Los anfitriones repasan mentalmente la disposición de sus invitados mientras se oye el rumor de su llegada. El banquete está a punto de comenzar.

Al atender a un tema tan indecoroso como el dinero, y hacerlo además en su máscara más exterior, la apariencia social que otorga el vil metal, comienzan a percibirse las invisibles pero poderosas líneas que restringen y delimitan las agrupaciones sociales en términos económicos. “Il banchetto è infatti anche, se non soprattutto, esibizione di potere: munifica, ridondante, volta all’eccesso” (Carretta & Viola, 2011: 114). Precisamente por su cariz exterior, catártico y artificioso, el banquete suele ser un buen reflejo de los papeles socioeconómicos de sus convidados. Desvela los roles sociales y los discursos de poder, pero también las máscaras, el poder de las apariencias, así como la supremacía manifiesta del capital como distinción social.

No es casualidad que el banquete sea exterior y no familiar, que sea artificioso y no natural, que sea excepcional y no cotidiano. El convite es un evento para el enmascaramiento, es un evento que construye (y a menudo deconstruye) la imagen cons-

ciente y deliberada que el anfitrión expone al mundo con algún objetivo concreto.

La cena, a villa Salina, era servita con il fasto sbrecciato che allora era lo stile del Regno delle Due Sicilie. Il numero dei commensali (quattordici erano, fra padroni di casa, figli, governanti e precettori) bastava da solo a conferire imponenza alla tavola. [...] Massiccia l'argenteria e splendidi i bicchieri [...]; ma i piatti, ciascuno segnato da una sigla illustre, non erano che dei superstiti delle stragi compiute dagli sguatterì e provenivano da servizi disparati. Quelli di formato più grande, Capodimonte vaghissimi con la larga bordura verde mandorla segnata da ancorette dorate, erano riservati al principe cui piaceva avere intorno a sé ogni cosa in scala, eccetto la moglie (Lampedusa, 1997: 31).

La mesa se engalana porque el banquete resulta ser nuestro mejor representante en términos de poder socioeconómico, por eso el príncipe de Salina se rodea de piezas de mobiliario y cubertería tan exclusivas como colosales, tan exquisitas como decadentes, a imagen y semejanza de su propia figura. Aquí, por ende, la posición social es siempre protagonista, asociada, siempre, al dinero, que en el caso de la novela de Lampedusa, es el motor fundamental de la tragedia. Don Fabrizio es el último representante de una sociedad que ya ha muerto, por lo que su posición social, tanto en la mesa como en la vida, se verá invadida por esos nuevos (y plebeyos) dueños del mundo, representados tan magníficamente por la enclenque figura don Calogero Sedara.

Y es que el poder en un orden capitalista como el que rige la Modernidad está fundamentado casi en exclusiva por la riqueza individual, y esta riqueza es mucho más pragmática de lo que fue antaño. Trataremos de observar, por tanto, las estructuras de poder que determinan los comportamientos sociales buceando por algunas escenas de banquete significativas, para revelar qué

esconde ese artificio tanto del anfitrión como de sus ilustres invitados.

Precisamente porque el consumo de comida y bebida, en especial más allá de la necesidad orgánica inmediata, está cerca de definir nuestra humanidad común o “socializada”, estas convivialidades son fundamentales, en conjunto, para nuestra historia tanto como individuos - del bautizo o la velada- y como miembros uno de otro en la hambrienta política corporal (Steiner, 1996: 61).

En esos banquetes se fraguan los acontecimientos sociales y políticos que determinan la historia. Reuniones, convenciones, tratados, coronaciones, bodas... todos ellos son acuerdos que los interesados llevan a cabo alrededor de una mesa, donde el papel de cada integrante acaba por revelarse siempre de modo poderoso.

Mangiare e bere insieme serve a rafforzare i rapporti tra eguali - principi, nobili, funzionari, commercianti intenti a concludere un accordo - o quelli tra una figura che ricopre un ruolo di potere e i suoi subordinati, in una scala che va dal rapporto di sacerdoti e fedeli con una divinità e quello tra principe e sudditi, fino a quelli tra i vari gradi di servitori. La formula sumera che sanciva un accordo fra individui o gruppi di persone recitava: *Abbiamo mangiato il pane, abbiamo bevuto la birra e ci siamo unti di olio* (Carretta e Viola, 2011: 110).

Según reza el lema sumerio, el contrato se cierra precisamente al finalizarse el banquete, al haber degustado el alimento en común y con la apropiada diplomacia. Tal vez la mesa de la abundancia sea el principio fundamental de toda concordia política.

Entrantes: dos cenas, dos vidas, dos muertes.

La tradición nos ha brindado escenas fundamentales que hacen del acto de reunión alrededor de una mesa de banquete un

topoi enormemente fructífero para la cultura de Occidente. Sin embargo, George Steiner nos habló particularmente de dos, los dos banquetes esenciales para la construcción del pensamiento de Occidente, los dos festines insustituibles para la cultura occidental. *La Última Cena*, que nos narra el Evangelio bíblico, y *El Banquete* de Platón, amoroso episodio filosófico. Estas dos grandes ceremonias del banquete son, además, modelo tradicional de nuestro concepto de cena conmemorativa, a través de su ejemplo hemos continuado celebrando navidades, aniversarios, y festividades varias siempre alrededor de una mesa, rodeados de familiares y amigos, para compartir la conversación y el afecto con la mera ingesta de alimento. A través de estos modelos de mesa nos será fácil identificar tanto lo que nos hace distintos, nuestros puestos sociales, nuestros roles en la mascarada del protocolo, y también, y de manera mágica, la gran cantidad de cosas que, en una mesa de festín, nos hacen iguales: la carnalidad, el hambre, la emoción, la pura animalidad que subyace debajo de los disfraces de la sociedad.

El banquete de Eros en casa de Agatón y el Jueves Santo de Jesucristo son dos caras de una misma moneda, representan el alimento compartido por un maestro y sus discípulos en conmemoración de la vida, del amor, y, de la cercanía de la muerte que, silenciosa, deja un tono de tragedia sobre estas mesas conmemorativas. La muerte acecha y ensombrece la alegría del encuentro sagrado alrededor del banquete pues ambas cenas son preludio de la muerte de sus dos héroes centrales, Jesucristo y Sócrates. Las dos muertes irreparables de nuestro imaginario simbólico que, dice Steiner, “siguen siendo piedras de toque de nuestra historicidad, de los reflejos de sensibilidad y reconocimiento merced a los cuales hacemos de la remembranza un legado de referencia a nuestra identidad hebreo-cristiana y clásica” (Steiner, 1996: 62). Dos noches de amor y vino, irremediablemente efímeras en el tiempo, que liberan el camino inexorable hacia la muerte:

“Aunque falte un intervalo, Sócrates se encamina a su proceso y ejecución. Jesús va a una muerte casi inmediata. Lo exterior se impone. En ruda paradoja, la noche proporcionaba asilo. Será la luz del día sobre la ciudad la que resulte fatal” (Steiner, 1996: 67). Así, tanto en uno como en otro caso, el banquete, ya de por sí conmemorativo, se torna trágico, para sus discípulos y para la posteridad, pues es una celebración final que surge como epílogo de la vida de uno y otro Maestro, Sócrates en defensa de su persona y de su filosofía y Jesús en su papel de Mesías, decidiendo entregarse a un propósito superior a su propia vida.

Pero volvamos a la relevancia del banquete. Es tiempo para la celebración, lo cual tiene una serie de implicaciones estéticas muy definitivas. La apariencia se cuida, en homenaje al anfitrión, para dar exclusividad a la velada y reforzar el elemento de exterioridad que tienen estos eventos. En el caso del diálogo fundacional de la filosofía, el banquete está motivado por la celebración del triunfo bélico de Agatón, lo cual parece obligar a ciertas formalidades, incluso para un Sócrates siempre esquivo a las etiquetas:

Dijo que había encontrado a Sócrates lavado y calzado, cosas que éste solía hacer pocas veces, y le preguntó que adónde para haberse puesto tan guapo. Sócrates contestó: —A cenar a casa de Agatón, pues ayer no estuve en sus epinicios por miedo al gentío y le he prometido que iría hoy. Por eso me he puesto elegante, para ir a la casa de un hombre tan hermoso (Platón, 1982: 39).

El convite invita al cuidado de la apariencia, es ocasión para acicalarse y potenciar un adecuado perfil exterior. Porque el acto del banquete es un ritual definitivamente social, público, exterior, y es precisamente en tributo al anfitrión que brindamos la mejor de nuestras máscaras. El caso bíblico no deja de ser similar, pues recordemos que Jesús les lava los pies a sus discípulos antes de la

Eucaristía, antes del momento sagrado en que sucede el banquete. Se trata de un gesto de definitiva humildad, de expiación de pecados, pero además, es un gesto estético, de limpieza interna y externa del invitado. El maestro se inclina ante los discípulos, y se equilibran los discursos de poder: todos reciben la eucaristía en igualdad de condiciones sociales, acicalados, como Sócrates, en aras del respeto al anfitrión y de la trascendentalidad del encuentro. “Pues si yo, el Señor y el Maestro, os he lavado los pies, vosotros también debéis lavaros los pies unos a otros [...] En verdad, en verdad os digo: no es más el siervo que su amo, ni el enviado más que el que lo envía” (Juan 13: 14-15-16). El maestro se inclina y sirve a sus acólitos. Por un breve momento, los siervos son servidos por el amo, se invierten los papeles y se equilibran los discursos de poder. Ante la mesa, desde el más insigne filósofo hasta el último de los seguidores, incluso tratándose de algún que otro traidor a la causa, disfrutan del sagrado momento de la mesa en igualdad de condiciones. Todos somos humanos en tanto que individuos que subsisten a base de la ingestión de alimento, y todos entramos en equilibrio de poderes precisamente porque todos llegamos a la mesa con las mismas necesidades. En un acto conmemorativo como es el banquete, tanto en el del Evangelio de Juan como en el diálogo de Platón, los *dichosos invitados a la cena* llegan limpios, purificados, sin distinciones, fieramente humanos.

Primer Plato: el País de Jauja

Esas dos cenas fundamentan nuestro imaginario sociocultural, tanto desde la ortodoxia cristiana como desde la filosofía clásica. De hecho, podríamos atribuirles a ambos banquetes la paternidad de otro rito fundamental de la cultura antropológica de occidente, como es el carnaval, que ha determinado nuestra concepción de

la carnalidad: “Los días inmediatamente anteriores a la cuaresma suelen caracterizarse por una sucesión de fiestas que concluyen el martes de carnaval o *mardi gras* (del francés «martes graso»), tradicionalmente el último día que se podía comer carne antes de Pascua, de ahí la denominación «carnaval» (del italiano *carne*)” (Coogan, 2007: 80). El carnaval representa pues la fusión perfecta de las dos tradiciones más fundamentales, la herencia del mundo clásico grecorromano y la ortodoxia cristiana.

Al mundo pagano le debemos la ritualización de las Bacanales, celebraciones secretas en las que se le agradecía a los dioses de la naturaleza los frutos que habían recibido de sus cosechas, y se rezaba para obtener fertilidad del próximo. En la cultura griega eran unas celebraciones propias de las mujeres, y ningún hombre podía acceder a ellas, premisa que produjo *Las Bacantes*, la tragedia de Eurípides. También Roma adoptó estas costumbres, debido al influjo etrusco, pero ya entonces se fueron convirtiendo en una celebración más abierta y generalizada, lo cual llevó a la degeneración del rito y a su eventual prohibición por parte del Senado. En estas fiestas en honor de Baco, el dios de la divina locura, los invitados se embriagaban *de vino, de poesía y de virtud*, que diría Baudelaire, celebrando la abundancia, la fertilidad, y la vida en todos sus sentidos. Así pues, trasladando las saturnales, lupercales y bacanales paganas al calendario cuaresmal, nacerá nuestro tradicional Carnaval⁶¹. “El Carnaval (nuestro Carnaval), quiérase o no, es un hijo (aunque sea hijo pródigo) del cristianismo; mejor dicho, sin la idea de la Cuaresma («Quadragesima»), no existiría [...] desde fechas oscuras de la Edad Media europea”

⁶¹ Las saturnales abrían la temporada festiva entre el 23 y el 27 de diciembre, en ellas los esclavos tenían raciones extras, tiempo libre y otras prebendas, y cuyas fechas han sido recicladas por la Cristiandad para la celebración de la Natividad de Cristo. Les seguían las lupercales, celebradas el *ante diem XV Kalendas Martias*, equivalente al 15 de febrero, y pedían fertilidad y protección contra la muerte. Finalmente, como colofón, estaban las orgías y ceremonias de las bacanales, propias del 16 y 17 de marzo. Entre diciembre y marzo se extiende por Occidente el amplio abanico de celebraciones carnalescas, para mayor profundidad, acúdase al célebre texto de Julio Caro Baroja, *El Carnaval*.

(Caro Baroja, 1979: 26). Ahora bien, no podemos olvidar que la revolución es ficticia, temporal, controlada. Un caos que encuentra su admisión social por el hecho de ser efímero: “La significación social del Carnaval se revela por su sistemática oposición simbólica a la Cuaresma y a su manifestación apoteósica, la Semana Santa. [...] Las sociedades señalan el valor que debe concederse a lo que no es ni una cosa ni otra, [...] la vida social ordinaria” (Gutiérrez Estévez en Huerta Calvo (ed.), 1989: 51). Todo vuelve, entonces, a su lugar correspondiente. No es más que un orden de las pasiones humanas que la tradición ha venido a festejar anualmente de un modo ritual: “A la *alegría familiar* de la Navidad le sucede, o ha sucedido, el *desenfreno* del Carnaval, y a éste, la *tristeza* obligada de la Semana Santa (tras la *represión* de la Cuaresma)” (Caro Baroja, 1979: 19).

El carnaval es, por tanto, un enmascaramiento debidamente ritual, unívoco, admitido y celebrado por las Autoridades. Un mundo al revés muy pertinente para siempre apreciar el mundo al derecho. Orden, que da lugar al caos, que *da sentido* al orden de nuevo. Nacimiento y muerte, y renacimiento de nuevo, tan natural como las cosechas. Un círculo.

Podríamos decir, entonces, que el carnaval es ortodoxo y heterodoxo al tiempo, siempre en la frontera entre la rebeldía y la corrección. Si todos somos otros en nuestra identidad alternativa, somos todos momentáneamente iguales. La ley de los equívocos difumina las diferenciaciones sociales, y nace entonces lo que Bajtín llamó la ceremonia del *descoronamiento*⁶². El príncipe puede ser mendigo, y el mendigo, príncipe. Ha nacido la magia de las apariencias. Esto llevará, por otro lado, a la esquematización de los actantes hasta el punto en convertirlos en *tipos*, el rey, el bufón, el ladrón, la prostituta, etc. Unos y otros, sentados a la

⁶² Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.

mesa, abandonan sus innatas desigualdades sociales, sus condicionantes exteriores y sus objetivos vitales, y, durante esa brecha en la costumbre que refleja la festividad, recuperan aquello que los une: el hambre, el gozo hedonista de la comida y la sensualidad de los placeres. No es extraño, la estética del grotesco habita cerca de la mesa de banquete. Las clases sociales en el país de Jauja se convierten en meras anécdotas una vez hemos dejado atrás el disfraz de nosotros mismos y nos hemos puesto la máscara del otro que, escondido, siempre había estado bajo nuestro reflejo en el espejo.

Son precisamente los siglos medievales aquellos que hacen del Carnaval la festividad popular por excelencia, y es durante esta época, feudal y religiosa, en que se construye esta particular e impía ceremonia de lo colectivo donde habita la estética grotesca. Las celebraciones folclóricas provocarán el nacimiento de un rasgo determinante para nuestras escenas de banquete como es la eliminación del protagonismo en favor del personaje colectivo. A este respecto, y en relación con los espejos (también grotescos) de Valle-Inclán, dice Juan Antonio Hormigón: “El grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto” (Hormigón, 1972: 345). Este grotesco carente de héroes y protagonismos, donde brilla, deslucido por los instintos, el personaje colectivo y la fiesta alrededor de una mesa de comedor, se puede observar en el desarrollo de la pintura de corte costumbrista que comenzó a arrasarse en las cortes medievales europeas, donde tal vez brillaron especialmente los maestros flamencos, especialmente Peter Brueghel y El Bosco. Su estrategia será similar a la de Rabelais en la literatura, partir de la realidad costumbrista y folclórica, con particular interés en las festividades al aire libre, y reflejar la

participación de todos los estratos sociales en una común y alegre celebración alrededor de una mesa. Serán estos maestros primitivos referentes indispensables de las secuencias de comedor del cine, sus colores, sus caricaturas y su sensualidad serán imitados recurrentemente por el ojo de la cámara. El carnavalesco país de Jauja encuentra en la imagen colorida y alegre la horma de su zapato. Ahora bien, esa alegría será pronto una paradójica revelación de otros secretos de la sociedad, particularmente de las desigualdades, cuando esos cuadros costumbristas adquieran de modo completo el cariz crítico y grotesco que subyace a toda comedia.

Así pues, ya sea desde la sublime dignidad de una cena que preludia una tragedia, o bien su reverso satírico-grotesco, la alegría hedonista de una jornada de desenfrenada celebración; las escenas de banquete han resultado especialmente iluminadoras en la representación microcósmica de una jerarquía social. En la mesa de comedor, el protagonismo se relega al escenario, los personajes ejercen su rol social con rigurosidad, tornándose en meros esquemas de sí mismos. Pero lo interesante de la escena de banquete, observada desde la distancia fría y calculada que impone la cámara, es observar cómo interactúan los distintos tipos y cómo inciden los escalafones sociales en el comportamiento de los comensales. El personaje colectivo que la cámara espía a través de una escena de banquete revela, tal vez, la elegancia de esa jerarquía impuesta, incluso nos habla de la trascendencia política del evento, o, por el contrario, puede evidenciar su reverso cómico, la caducidad de semejante esquema social, incluso el absurdo de mantenerlo vivo.

Lo que está claro es que la pantalla y la escena nos han brindado algunas de sus más brillantes manifestaciones de poder a través del *topos* de la mesa de comedor, pues es ahí donde maestros como Buñuel o Visconti, Brecht o Pasolini, Berlanga, o el mismísimo Kubrick han querido fabricarse las últimas cenas más trágicas o

más cómicas del arte del siglo XX, fraguando, de paso, las batallas sociales más anacrónicas o más rebeldes del cine contemporáneo.

Segundo Plato: Las mesas de lo efímero y lo simbólico.

Con el referente trágico que imprime la Última Cena y el carnaval hedonista que imprime el País de Jauja, su reverso cómico, se abre nuestro catálogo de mesas de comedor en el cine.

Situémonos en la alegría de un día de boda. A partir de la ortodoxia cristiana, tendríamos como referente indispensable, más incluso que la ceremonia trágica del Jueves Santo, un acontecimiento de alegre abundancia como es el episodio bíblico de *Las Bodas de Caná*, donde la escasez se torna en copiosidad gracias al milagro de Jesús, que resultaría ser el primero según dice el Evangelio de Juan. Ambas mesas celebran un acontecimiento determinante en un contexto de pobreza, pero en el caso de la boda, se celebra la piedad de los novios y la alegría del acontecimiento a través de la profusión:

Al tercer día se celebraron unas bodas en Caná de Galilea, y estaba allí la Madre de Jesús. [...] Había allí seis tinajas de piedra preparadas para las purificaciones de los Judíos, cada una con capacidad de dos o tres metretas. Jesús les dijo: Llenad de agua las tinajas: Y las llenaron hasta arriba. [...] Así lo hicieron. Cuando el maestra sala probó el agua convertida en vino, sin saber de dónde provenía, [...] llamó al esposo y le dijo: Todos sirven primero el mejor vino, y cuando ya han bebido bien, el peor; tú al contrario, has guardado el vino bueno hasta ahora. Así, en Caná de Galilea hizo Jesús el primero de sus milagros con el que manifestó su gloria (Juan 2, 1-11)

La pobreza, vanagloriada por humilde, se torna en una virtud, y se premia con una efímera y simbólica celebración de abun-

dancia, igual que en las fiestas de carnaval. Veremos que será reiteradamente utilizado en ejemplos cinematográficos. Tal es el caso de Pier Paolo Pasolini quien hizo uso reiterado de modelos pictóricos en su producción filmica, fundamentalmente de la pintura italiana del primer Renacimiento. Precisamente en su cine se recupera la pobreza en tanto que virtud, pues una de sus obsesiones será recuperar en la imagen toda la carga de humildad que tiene la Biblia. Los primeros filmes de Pasolini, *Accatone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (1963) y *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) tendrán claros referentes religiosos, y sus héroes serán, casi siempre, *poveri cristi* (De Benedictis, 2010: 397), héroes trágicos irremediablemente incómodos para su sociedad.

Precisamente en el caso de la boda de *Mamma Roma*, el casamiento del personaje de Franco Citti, nos parece el banquete más humilde imaginable, tal vez, el tipo de banquete que Pasolini imaginó similar a los de la Judea de la era de Cristo. No es el colorido y la riqueza de los trajes venecianos de *Las Bodas de Caná* del Veronés, sino la austeridad de un arco de medio punto, desnudo y vacío, en la celebración de un enlace. Pasolini plantea el plano con el protagonismo de una mesa austera en una sala sin decoración, donde luce tan sólo la presencia del arco, que otorga profundidad “pictórica”, al estilo de sus amados Masaccio y Piero della Francesca. Sin embargo, el país de Jauja pronto se hace hueco en esta mesa trascendental, o al revés, es tal vez la escena intencionadamente cómica, la que deja entrever las fracturas trágicas de la vida de los personajes. *Mamma Roma* hace reír a los invitados con sus groserías y su falta de sentido del ridículo, espanta a dos cerdos con la ayuda de una escoba hasta que los animales se sitúan en el centro del plano, a la altura de los recién casados. No podemos dejar de apuntar una probable simbología carnavalesca que Pasolini recrea; resume la vida popular reflejando las necesidades más primarias: la limpieza, la fertilidad, la

risa y el alimento, la carnalidad en todas sus facetas expuesta con la apabullante simplicidad de un humilde banquete.

Casos definitivamente más opulentos pero igualmente trágicos se muestran en dos cenas elegantes y, tal vez, efímeras en su delicada elegancia que Luchino Visconti consiguió hacer extrañamente eternas para la pantalla. Dos mesas de comedor para dos películas inolvidables, como son *Il Gattopardo* (1963) y *La Caduta degli Dei* (1969). En el caso de la primera se oficializa el compromiso de Tancredi con Angelica Sedàra, y con ello, la caída de aquellos dioses sicilianos como eran los Salina, *in illo tempore* intocables y ahora tocados tan sólo por las deudas. Más por obligación que por gusto, el príncipe de Salina se ve obligado a invitar a la bella Angelica, el trofeo para su sobrino favorito y tal vez su única posibilidad de futuro (muy a pesar de su hija Concetta), y con ella, a su padre, el aspirante a alcalde de Donnafugata, don Calogero Sedara. Don Calogero, que llega a la cena con un inapropiado frac, simboliza como pocas veces ha mostrado el cine la llegada de un nuevo orden capitalista, donde el viejo y colosal Gattopardo se ve destronado por un plebeyo recientemente adinerado, rompiendo incluso las leyes del protocolo de la mesa de comedor. El príncipe de Salina cede su corona, la presidencia de la mesa, y tal vez su dignidad de viejo dios de un tiempo finito. La otra mítica cena viscontiana también relata una caída de dioses, así lo reza el mismo título. Aquí, la aparición del nieto del Barón von Essenbeck vestido de mujer desacraliza la solemnidad del acontecimiento, la celebración del cumpleaños del patriarca, y presagia un tiempo tumultuoso. Esa misma noche ocurre el incendio del Reichstag, la tragedia está cerca: “La prima scena ritrae la preparazione della sala da pranzo nella casa dei von Essenbeck per festeggiare il compleanno del patriarca Joachim. I segnaposti vengono posti delicatamente sulla tavola allestita dall’impeccabile maggiordomo. Tutti si preparano per la cena:” (Glebb Miroglio, 2010: 69).

En ambos casos, la cena profusa y elegante es símbolo de trágica despedida. A su modo son también Últimas Cenas, pues ambas familias representan el fin de una era que está aproximándose a pasos veloces y tras los postres y los cafés ya nada volverá a ser igual. No vendría mal recordar las palabras de Pasolini hablando de la conciencia sin vida de la alta burguesía frente a la vida sin conciencia del proletariado, pues sean los Salina o los Essenbeck, todos los nobles convidados a estas mesas de abundancia son fantasmas, reflejos momificados de un pasado herido de muerte. No en vano, fueron dirigidas por un noble de sangre aunque marxista de espíritu, y se estrenaron en una década poderosamente cambiante como fueron los sesenta. Tal y como afirma Henestrosa: “La indiscutible velocidad de cambio desatada en los tiempos del llamado *desarrollismo* de la década de los sesenta deja una pátina de igualdad entre clases que no es más que una despiadada y falsa consecución de un plan de reequilibrio de los poderes capitalistas” (Henestrosa, 1988: 194).

La desigualdad sigue ahí, detrás de la máscara de felicidad publicitaria y estómagos llenos que ha fabricado la década de los sesenta, no olvidemos la lección sobre esa cosa llamada felicidad que nos otorgó Don Draper en el primer episodio de la fabulosa *Mad Men* (AMC, 2007): “Advertising is based on one thing: *happiness*”. Y esa felicidad publicitaria es la pátina de igualdad que esconde unos cambios sociales que nunca pretendieron cambiar nada. Como nos diría el príncipe de Salina, *es necesario que todo cambie para que todo siga igual*.

Contra esta célebre sentencia se habría rebelado alguien como Luis Buñuel. Sus mesas de comedor serán, sin duda, la ruptura sangrante y belicosa de ese estatismo de la élite que parece decirnos, no sin grandes dosis de nostalgia, el binomio Lampedusa-Visconti. Más trabajado tal vez por parte de la crítica fílmica, es en el banquete construido por Buñuel en *Viridiana* donde la crítica social llega a sus últimas consecuencias. Es una Última

Cena blasfema e irredenta, en la cual el país de Jauja se apodera irremediabilmente de tan sagrado banquete tal vez el reverso cómico de esa Semana de Muerte. En esta película de 1961, Buñuel sitúa a Viridiana, una novicia a punto de hacer sus votos, en un ambiente hostil y sin dioses, y ella, ejerciendo de bondadosa misionera, trata de convertir la casa de su tío en un refugio de por-dioseros. Buñuel aprovecha la cena de los hambrientos indigentes para construir la inversión paródica de la escena bíblica, donde los dichosos invitados son unos apóstoles desdentados, groseros, blasfemos, e irreverentes que, en vez de actuar con la dignidad de su papel bíblico, convierten la cena en una execrable bacanal. Pero no es esta cómica dosis de carnaval el principal objetivo de Buñuel, sino, más bien, el hecho de *invitar* a tan insigne acontecimiento, a quienes jamás serían invitados. No deja de ser su cine el desarrollo del tema del visitante inesperado, el huésped que acude sin que nadie lo llame, o el que se queda cuando todos esperan que se vaya. La invasión del huésped inesperado, que se sienta a una mesa a la que no ha sido invitado, que la sumerge en un mar de inquietantes dudas, tan críticas como absurdas. Dice Sánchez Vidal:

Buñuel no cuestiona tanto la Última Cena como su convencional iconografía, que la lleva a presidir los comedores de las casas burguesas, en una sacralización de la buena mesa. Instintivamente, Buñuel logra varios objetivos: en lugar de plantear los conflictos de clase en términos abstractos o en el diálogo, lo muestra en detalles muy concretos, mediante el hábil contraste entre los desarrapados mendigos y el lujoso comedor, con sus manteles primorosos, su vajilla de plata y demás atavíos. [...] Todo queda resumido en la frase de Refugio que desencadena el banquete-orgía: “Mira que morirme sin comer en manteles tan galanes...” (Sánchez Vidal, 1985: 258).

El apogeo de la inversión carnavalesca, el mendigo se ha sentado a la mesa del Mesías disfrazado de apóstol. De nuevo, el Jueves Santo convertido en Martes de Carnaval.

Guarnición: productos de la tierra, intrusos y pícaros.

Abandonando momentáneamente la trascendentalidad de la mesa sagrada, símbolo de lo efímero, y antecedente de la tragedia que impregnaba los banquetes de *Mamma Roma*, de *Viridiana* o de los Essenbeck o del príncipe de Salina; nos acercamos a los intrusos de nuestras cenas, aquéllos personajes ajenos al mundo de los huéspedes que nos revelan, tal vez paródicamente, la tragedia cómica que esconden tantas protocolarias mascaradas.

En consonancia con lo que acabamos de decir, nos topamos con un modelo de invitado especialmente ácido y crítico con esta falsa igualdad postcapitalista, del que ya habíamos hablado con Buñuel. Este extraño invitado, sea por deseo propio o victimizado por su condición social, penetra en el banquete por la puerta de atrás y, sólo por contraste con lo que allí percibe, conseguir resquebrajar la esencia de las desigualdades que los separan. La distancia del intruso con respecto al banquete y sus convidados consigue reflejar poderosamente la tragedia que subyace al problema de las jerarquías. De hecho, la crítica resulta todavía más efectiva cuando se trata con burlonas irreverencias y medias sonrisas, sobre todo en una España en plena dictadura, donde el *desarrollismo* es, si cabe, más falso, más pacato y más enmascarado por las apariencias. Esta es la gran mentira que trata de hacernos llegar el matrimonio profesional que contrajeron Luis García Berlanga y Rafael Azcona a través de sus muchos títulos juntos, y muy especialmente, en dos obras maestras como son *Plácido* (1961) y *La Escopeta Nacional* (1978). La posguerra ha generado un mundo desigual, donde el único dios verdadero, por mucho nacional catolicismo que se precie, no es otro que el dinero:

Su firme tendencia a dividir y estratificar la sociedad española en ricos y pobres aparece como uno de los rasgos más sig-

nificativos: el dinero es el elemento básico que consigue dividir y diferenciar a sus individuos en los dos grandes grupos, y ésta será la razón principal que impulse y motive a los españoles. [...] La presencia del pobre cumple la función de miserabilizar al rico, pero al mismo tiempo, miserabiliza también a su propia condición social. Berlanga trata por igual a unos y otros (Perales, 2011: 110-111).

Queremos aludir aquí al término picaresca, puesto que nos parece adecuado ahondar en este género, tan español por otro lado, donde la tragedia de la miseria se suaviza con las pícaras tramas urdidas por sus protagonistas para salir airosos de sus desventuras. Todos los invitados se jactan de su posición, de su rol dentro del juego de clases y se comprometen a hacer “favorcillos de amigo” a quien así lo precise. Pero esas promesas son pura palabrería, y la prosperidad no es más que otra utopía. Precisamente ahondando en el caso de *Plácido*, dice Perales: “La intención era la de desarrollar una trama irónica sobre las diferencias sociales. [...] Mezclar a los pobres y los ricos [...]. La intención de Berlanga era concluir la cinta con un banquete colectivo donde unos y otros se enfrentaban y la situación degeneraba en una batalla campal” (Perales, 2011: 237).

Una batalla campal que tiene mucho de lucha por la vida, de arribismo picaresco y de engañifas producto de una sociedad mentirosa e injusta. Ante todo, se percibe esa trágica realidad que revelan sus no menos infortunados desenlaces. Como señala Perales, el intruso que se sienta a la mesa, ese pícaro que veníamos esbozando y que conseguía desestabilizar el equilibrio de poderes de nuestras engalanadas mesas de comedor, jamás consigue prosperar, pues, como ocurría en la picaresca del Siglo de Oro, el determinismo es implacable. Quien pretenda ir a mejor, como el pobre Plácido, o el ingeniero catalán, no sólo no lo conseguirá,

sino que acabará peor de lo que llegó (Perales, 2011: 122). Los pobres siempre serán pobres, y no habrá más que hablar.

El determinismo pesimista de la España de Berlanga y Azcona es rastreable en grandes nombres de la cinematografía nacional, desde las mesas miserables de *El Pisito* (1959) de Ferreri y Azcona, hasta la soledad maquillada de *Familia* (1996) de Fernando León, las indigestas comilonas de *Las Truchas* (1978) y la paella en la comisaría de *La Corte del Faraón* (1986), de García Sánchez, o la picaresca surrealista de *Amanece que no es poco* de Cuerda (1988). Los pícaros siguen vigentes porque entran en las mesas de comedor de nuestra conciencia, porque son los intrusos que más nos dicen de nosotros mismos.

Postre: fracturas de lo material y lo inmaterial.

Y llegamos a los abismos, a las cenas del fin del mundo. A la postre de nuestro succulento menú de banquetes, querría terminar con un brevísimo apunte teatral, reivindicando una pequeña gran obra de Bertolt Brecht, *La Boda de los Pequeños Burgueses*, estrenada en 1928. Narra un convite de boda, plagado de caídos y pícaros, donde la envidia, el falso decoro y el artificio son casi más jugosos que el propio banquete. Si bien durante toda la obra nos parece que el protagonista pasivo es el conformismo, metaforizado precisamente a través de los muebles fabricados a mano por el novio, que tienen inusitado protagonismo. Pero Brecht aporta un rasgo que nos servirá para destruir todas las máscaras que quedaban en pie: la sorpresa poderosa que nos espera es que este mobiliario va a ir resquebrajándose a lo largo de la obra.

La fractura de lo material desvela el secreto que ha llevado al matrimonio, pero también todas las mentiras intrincadas entre los invitados. Brecht “deconstruye” las convenciones de nuestro

banquete, dejando nuestra mesa vacía, o mejor dicho, llena *de pureza*, la desnudez de un espacio sin adornos. Nos recuerdan palabras de Bachelard:

Después de haber soñado en ese minúsculo salón que enfebrecer un baile de rancios personajes, el poeta abre el mueble: “[...] los invitados [...] desaparecen todos juntos, [...] “Y el salón queda vacío, silencioso y limpio.” La gente sería capaz de decir entonces con el poeta, “es un mueble de marquetería y nada más”. (Bachelard, 2000: 91)

Las mentiras se lo llevan todo, salvo la humanidad. La fractura de lo material destapa la máscara, y detrás sólo queda la verdad, el instinto, la comida, la muerte. Brecht narra el gran drama de la convención social dejando a sus héroes desnudos pero juntos, con sus muebles resquebrajados pero su dignidad intacta.

No será siempre así, pues la fractura de lo material puede ser tan sólo la herida sangrante de un veneno interior que a menudo el cine ha querido contar a través de banquetes mucho menos alegres de lo que hemos visto hasta ahora. Luchino Visconti ya lo anunciaba con esa primera y elegantísima cena de *La Caduta degli Dei*, pero ahora el camino infernal parece asegurado. En los comedores más ilustres irrumpe la fuerza demoledora de la decadencia, que nos invita, ya que ante el mundo no hay solución, a dejarnos llevar por los carnales placeres del hedonismo. La Bacanal se convierte así en la única escapatoria ante un mundo que se desmorona, una píldora de soledad colectiva, una fiesta plagada de fantasmas, de violencia y de muerte.

Percibimos en estos banquetes de decadencia esa fractura de lo material de la que hablábamos, pero antecedida por una fractura inmaterial más profunda y dolorosa, de la que no emerge más que un cinismo desesperado. Nos envuelve una atmósfera sobrecogedora, que invita a los huéspedes e invitados a sacar ol-

vidar todo protocolo social y dejarse llevar por lo más animal de ellos mismos. El banquete de Trimalción prácticamente *pintado de rojo* por Fellini en su *Satyricon* (1969), las lúgubres mesitas del *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, tan cercanas a las de *La Caduta degli Dei*, que tal vez remiten a los rojos de Otto Dix, el escalofriante deseo en bandeja de plata que pide la Salomé de *Il Portiere di Notte* (1974), o incluso los aperitivos con clavos de la temible y sublime *Saló* (1975) del ya mencionado maestro Pasolini. Todas ellas juegan con el elemento del banquete de modo oscuro y hedonista. Es de nuevo martes de Carnaval, pero esta vez no hay entierro de la sardina, estamos condenados por nuestro propio placer, el banquete es una fiesta eterna, indigesta, infernal.

Y para protagonismo infernal del banquete, indispensable mencionar dos obras maestras como *La Grande Abbuffata* (1973), dirigida por Marco Ferreri, y, cómo no, la ya mítica *El Ángel Exterminador* (1962), de Luis Buñuel. Tanto en una como en otra asistimos al salvaje y absurdo Apocalipsis de unos comensales en un eterno banquete de muerte, es precisamente la insensata necesidad del protocolo social la que ha fracturado nuestra parte inmaterial, fabricando así, un fin trágico para nuestro convite decadente. Decía Juan Luis Buñuel sobre la película de su padre que: “el hecho es que, quiéranlo o no, la sociedad está inmovilizada. Creo que ésa es la única interpretación «simbólica» que uno puede hacer” (Sánchez Vidal, 1985: 261). Del mismo modo, dice David Oubiña que en el film de Ferreri:

El salvajismo radical de las relaciones no constituye una negación de los comportamientos sociales, sino su exacerbación. [...] es precisamente la acentuación de ciertos rasgos culturales lo que devuelve a ese grupo de hombres a un estado de patético primitivismo. Es, por así decirlo, una barbarie cuyo primer supuesto son las pautas de la civilización (Oubiña, 2000: 117).

Así pues, la sociedad se abandona, paralizada en su propia letanía de máscaras y parafernalias varias, y el individuo se lanza hacia su auténtica esencia, la animal, que está ahí, tan presente como el primer día, deseando desvelarse tras las horas de alcohol, sexo y decadencia. Se abre el cascarón de nuestro lado salvaje, sacando a relucir explícitamente las bacanales más irredentas y, también, las más tristes. No debe ser casual que precisamente George Steiner, al que mencionábamos al principio, nos hable de estas obras para expresar la amenaza que convierte el banquete en una macabra revelación de la cercanía de la muerte: “Era como si los momentos de refinamiento culinario o prodigalidad fuesen acompañados de una amenaza oculta. ¿Quién puede olvidar las insinuaciones macabras, el *memento mori*, en esos banquetes representados por Buñuel o Fellini? ¿O en el “comer hasta la muerte” en *La Gran Comilona*?” (Steiner, 1996: 61).

En la cinta de Buñuel, sus naufragos de la calle Providencia se reducen a meros supervivientes de su sociedad, han dejado los abrigos de visón y la etiqueta y se han reencontrado con la carne, con la vida en estado puro. Sin embargo, Ferreri da un paso más allá, que es, a la vez, más arriesgado y mucho más oscuro. Ya no se trata de comer, ni siquiera de disfrutar; los comensales de su comilona degustan un banquete apocalíptico que sólo puede acabar con la venida irremediable del fin.

Los cuatro *gourmets* de Ferreri han suprimido completamente la función alimentaria de la comida (no comen porque tengan hambre) y sólo conservan los rasgos rituales del banquete como despilfarro. [...] El film narra la historia de una insatisfacción y de un fracaso. Libertinos o depravados, transgresores o decadentes, su voracidad desafiante termina hundiéndolos en la propia desmesura. [...] Si existe algún humanismo de la desmesura, en Ferreri [...] aparece bajo la forma del agotamiento. Relato terminal (Oubiña, 2000: 119).

Sin alejarse demasiado de la oscuridad de Pasolini o Buñuel o Ferreri al hablarnos de la podredumbre que envenena las convenciones sociales, el Visconti más protocolario relegó para el final de su celeberrimo banquete en el *Gattopardo* una de las imágenes más poderosamente incómodas de su cine. Justo antes de irse de la fiesta, cuando ya el alba está dando sus primeros signos y el alcohol ha hecho de la nobleza de sus invitados una sátira cruel, el príncipe de Salina recoge su sombrero y su bastón y se detiene ante una imagen tan escatológica como grotesca: una aglomeración de orinales usados. Tal vez sea eso y sólo eso lo que queda de la fiesta, lo que queda de esa estirpe que agoniza, embrutecida por la consanguinidad y languidecida por la falta de sol.

Comer, amar y festejar eran los frutos de un banquete de la alegría, pero parece que detrás de su abundancia siempre se escondía la llamada de la muerte. Y también al contrario: las últimas cenas de tragedia que nos mostraron Cristo y Sócrates eran, a pesar de todo, cenas de amor, de vida, de alegría sentida y disfrutada en común. Debe ser que el banquete muere para volver a nacer, como el carnaval, para enseñarnos que aquello que somos en esencia nunca debe abandonarse. Tal vez “el mundo originario es un fin de mundo y, quizás, un comienzo de mundo” (Oubiña, 2000: 119). Debe ser que la tragedia y su reverso no estaban tan lejos como parecía, que no hay nada más humano que vivir (y morir) del disfrute de una buena mesa.

Como diría Rabelais, *las comidas largas crean vidas cortas*. Por tanto, ¡vivamos!

Bibliografía:

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000.

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. Madrid: Cátedra, 2006.

CARCANO, Elena. *Il banchetto del Gattopardo: A tavola con l'aristocrazia siciliana*. Torino: Il Leone Verde edizioni, 2005.

CARETTA, Roberto & Renato Viola. *Tavole d'autore. Storie d'arte e di cucina*. Torino: Il Leone Verde edizioni, 2011.

CARO BAROJA, Julio. *El Carnaval: Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1979.

COOGAN, Michael D. *Religiones del Mundo*. Barcelona: Blume, 2007.

DE BENEDICTIS, Maurizio. *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*. Roma: Avagliano Editore, 2010.

HENESTROSA, Carlos. *La tesaurización del valor capital*. Madrid: Taurus, 1988.

HUERTA CALVO, Javier. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. Platón. *Banquete*.

GIRARD, René. *La Violencia y lo Sagrado*. Madrid: Anagrama, 2005.

GLEBB MIROGLIO, Luca. *A cena con Luchino Visconti. Banchetti e osterie tra decadenza e neorealismo*. Torino: Il Leone Verde edizioni, 2010.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: Comunicación Serie B, 1972.

OUBIÑA, David. *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra signo e imagen, 2011.

PLATÓN. *El Banquete*. Barcelona: Icaria, 1982.

RABELAIS, François. *Pantagruel*. Madrid: Akal, 2004.

STEINER, George. “Dos Cenas” en *Vuelta*, nº 241, vol. 20, diciembre 1996. (61 - 73)

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli, 1997.

WILDE, Oscar. 2001. *Aforismos y paradojas*. Bogotá: Villegas editores, 2001.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Mesa, sobremesa*. Madrid: Magisterio español, 1980.

LA AVARICIA ROMPIÓ EL SACO

*Quienes creen que el dinero lo hace todo, terminan
haciendo todo por dinero*

Voltaire

