

La última cena: celebración de la muerte

Israel Castro Robaina

1. EL MENÚ

Al apreciar la cultura occidental, incluso con una visión somera y sin adentrarnos en los complejos y vastos universos de la erudición, se observa un número, no escaso por cierto, de lo que se podrían denominar aquí *estructuras básicas comunes*, esto es, imágenes, motivos o escenas que se repiten en distintas tradiciones a lo largo de los siglos. Esta pervivencia se explica por una transmisión¹ en la que la contemporaneidad toma motivos primarios del pasado y, de manera consciente o inconsciente, dialoga con ellos —de hecho, no puede ser entendida la tradición sino como continuo diálogo consigo misma en distintos planos geográficos y temporales—. Valga como ejemplo de lo expuesto

¹ Sobre las modalidades de transmisión de los motivos clásicos en la tradición, puede leerse a Antonio María Martín Rodríguez, recensión de *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Beatriz Signes Codoñer, Beatriz Antón Martínez, Pedro Conde Parrado, Miguel Ángel González Manjarrés y José Antonio Izquierdo, Madrid, Cátedra, 2005; en *Silva* 5, 2006, pp. 420-427. En una línea similar, es muy útil el concepto de *decantación* de José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 75. Por su parte, el que suscribe estas páginas ha realizado un análisis sobre el motivo del viaje como estructura dramaturgica en “Viaje y tragedia en la obra de Ignacio Amestoy”, en ed. Germán Sánchez Henríquez, *La cultura del viaje*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013, pp. 61-96.

la figura —en el sentido alemán del término *Bild*, forma o representación de algo— de la *madre protectora y generadora de vida*, corporeizada en Gea, la deidad primordial a través de la cual se personifica a la Tierra Madre en el panteón griego antiguo y la fuerza telúrica engendradora de los titanes. De manera similar, María, la madre de Jesús, es, asimismo, materialización de esa imagen: da a luz al Redentor, al Mesías necesario. Salvando considerables distancias, ambas mujeres exponen a su vez una peculiaridad afín: se convierten en las *madres del héroe*. Y este último punto requiere matización porque, si bien al habla de María no cabe discusión sobre el hecho de que Jesús es aquel venido al mundo para redimir al ser humano —por lo menos, según la concepción cristiana—, cuando se trata de Gea, se debe constatar cierta peculiaridad en lo que respecta a la consideración heroica de su vástago, ya que Cronos puede ver comprometida esta valoración por la instauración de la era de los titanes en la mitología griega tras derrocar a su propio padre.

Otro motivo también presente en la cultura occidental es *la última cena*, disposición culinaria al final del día en la que los comensales, o, al menos, alguno de ellos, tienen plena conciencia de que el momento de su muerte se aproxima inexorable. De forma estructural y no exhaustiva, en este trabajo se pretende dar cuenta de sus elementos integrantes y su funcionamiento en distintas manifestaciones culturales y hechos históricos. Con este fin se analizará la operatividad, esto es, el rendimiento, la potencia explicativa de la estructura básica común denominada *la última cena*, en tres núcleos: en primer lugar, la reunión de Jesús con los apóstoles, tanto en los textos bíblicos como en varias de sus versiones fílmicas; en segundo lugar, en la pieza teatral *La última cena*, del dramaturgo vasco

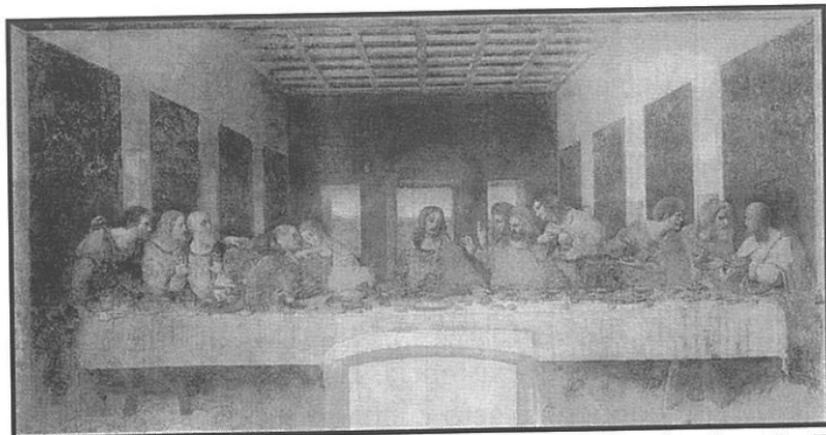
Ignacio Amestoy; y, por último, en el reciente caso de antropofagia en Alemania conocido popularmente como “el caníbal de Rotemburgo” y su correlato audiovisual.

2. PARA IR ABRIENDO BOCA: *LA ÚLTIMA CENA* COMO MOTIVO

La última cena supone la anticipación de un hecho por acontecer, es decir, lleva pareja la certeza de la propia finitud, del acabamiento real de la existencia. Esta asunción premonitoria de la muerte confiere al acto culinario un carácter extremo de ultimidad y es, justo en este punto, cuando adquiere la cena —aunque pueda resultar en principio contradictorio— la idiosincrasia de celebración. Ahondando en este sentido, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en su 22^a edición en línea, reúne las siguientes denotaciones de la palabra *celebrar*:

1. tr. Conmemorar, festejar una fecha, un acontecimiento.
2. tr. Alabar, aplaudir algo.
3. tr. Reverenciar, venerar solemnemente con culto público los misterios de la religión y la memoria de los santos.
4. tr. Realizar un acto, una reunión, un espectáculo, etc.
5. tr. Decir misa.

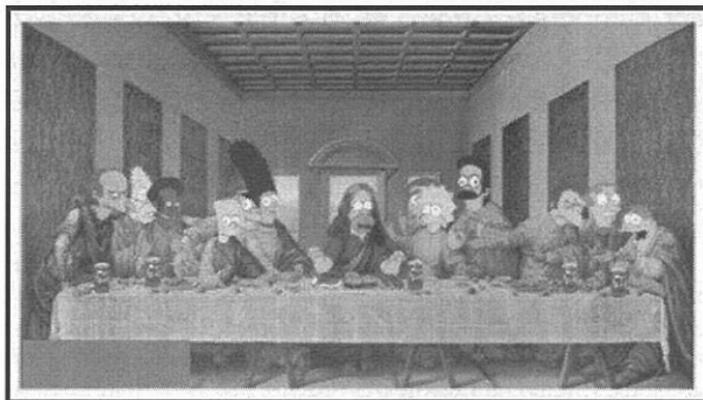
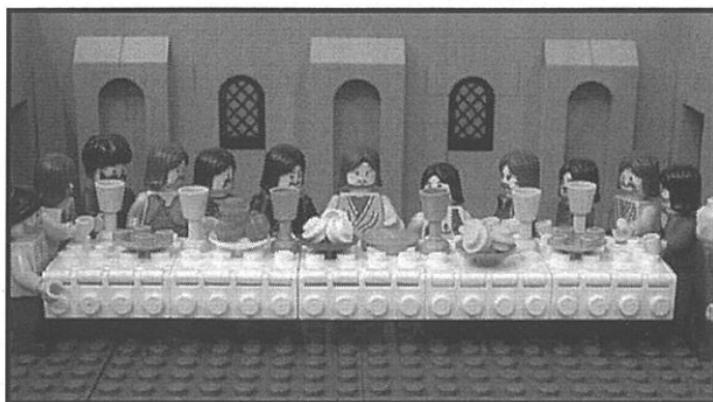
Todas ellas guardan una estrecha vínculo con el elemento ritual, con unos actos en los que existe una suerte de reglas establecidas de manera convencional que se repiten a lo largo de la tradición. Las denotaciones tercera y quinta refieren a aspectos religiosos, al grado máximo de ritualización en el que una práctica social llega a adquirir una entidad tal que se conforma como institución social. Por su parte, las denotaciones primera, segunda y cuarta del *DRAE* establecen unos rasgos semánticos de corte positivo —festivos, espectaculares, etc.—



del término *celebrar*. Así, se celebran los cumpleaños, la Primera Comunión, las bodas, la consecución de un título universitario, los aniversarios de boda, e, incluso, en ocasiones, las rupturas matrimoniales. Con lo expuesto, es posible plantearse el siguiente interrogante: ¿la reunión de las ideas de la muerte y la celebración anticipada de esta, vehiculada con unas viandas al término del día, no puede —es más, no deber ser considerada una perversión? Es muy probable que en el seno de cualquier acervo cultural aniden estas y otras estructuras básicas comunes cargadas de un sustrato malévolos que permean el imaginario colectivo de forma acrítica.

Sea como fuere, al menos desde un punto de vista religioso y estético, *la última cena* permanece entre el conjunto de estructuras básicas, sobre todo, por la representación de la reunión de los apóstoles con Jesús de Nazaret. No cabe duda de que el mural en el refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie de fines del siglo XV de Leonardo da Vinci es, por antonomasia, la imagen grabada en la retina de todo miembro de la cultura occidental actual: Jesús ocupando la posición central y los apóstoles rodeándolo en la escena. Pasado más de medio siglo, en España, por poner otro ejemplo, Juan de Juanes elabora, en

consonancia con la estela de la pieza del florentino, *La Santa Cena*, obra pictórica encargada para el retablo mayor de la Iglesia de San Esteban en Valencia. Tal es la popularidad de este modelo compositivo que son diversas las manifestaciones artísticas, las cuales bien podrían denominarse *undergrounds* o periféricas, que persisten en la estructura, cuestión que no viene sino a demostrar la impronta de la huella del motivo clásico en la tradición después de muchos siglos. Muestras de ello son los casos que se exponen de la reunión protagonizada por legos, los famosos juguetes de plástico diseñados por la compañía danesa del mismo nombre o la peculiar interpretación que se da con los personajes creados por Matt Groening, *Los Simpsons*.



3.- PRINCIPALES INGREDIENTES: DUALISMO

En esencia, dos son los elementos constituyentes del motivo que se ha denominado *la última cena*, a saber: el ingrediente corporal, presente no solo en los alimentos —clara sustancia de índole material y, por ende, vinculada al aspecto más corpóreo, en el sentido, asimismo, de sustento vital—, sino también en el hecho de la certeza de la propia muerte, en la conciencia de la finitud de la vida y, de manera consustancial, del cuerpo. El segundo elemento constituyente es el ingrediente espiritual, pues, por principio, en el hecho mismo de la anticipación de la muerte se encuentra la dialéctica de la pervivencia o la finitud del alma. *La última cena* como estructura básica, entonces, se puede asumir como una concreción —fáctica, entendida como histórica, estética o religiosa— en la que opera la relación dialéctica entre dos términos: cuerpo y espíritu.

Así las cosas, estos componentes que articulan el motivo de estudio responden a una perspectiva filosófica que se ha denominado dualismo. En general, y obviando las múltiples matizaciones que todo concepto filosófico trae consigo —máxime cuando debe considerarse como *vivo* desde el punto de vista de su historicidad y en constante movimiento en el quehacer de pensadores—, es posible entender el dualismo como “toda doctrina metafísica que supone la existencia de dos principios o realidades irreductibles entre sí y no subordinables, que sirven para la explicación del universo”². *Res extensa* y *res cogitans* será la reformulación que Descartes haga dos decenas de siglos después al dualismo planteado en el mito de

² José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Vol. I, edición revisada, aumentada y actualizada de Josep-María Terricabras con supervisión de Priscilla Cohn Ferrater Mora, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 942.

la caverna de la *República* (libro VI) de Platón. Como es sabido, el filósofo griego polariza el mundo en dos ámbitos: el de lo sensible (la *res extensa* cartesiana), compuesto básicamente por las apariencias de las cosas o, incluso, las cosas mismas (entendiendo por ello su sentido material); y el ámbito de lo inteligible (la *res cogitans* del francés), constituido, en última instancia, por las Ideas de las cosas mismas (su modelo) y por la suprema Idea del Bien.

Llevado todo esto desde el plano ontológico general al que circunscribe al individuo, nos encontramos con lo que ha venido a denominarse dualismo antropológico, en otras palabras, la división irreductible del ser humano en cuerpo y alma, en aspecto físico y espíritu o mente. En Platón existe una clara preeminencia del alma sobre el cuerpo³, manifestada, por ejemplo, en el *Fedón* con las siguientes palabras:

Puede ser que alguna senda nos conduzca hasta el fin, junto con el razonamiento, en nuestra investigación, en cuanto a que, en tanto tengamos cuerpo y nuestra alma esté contaminada por la ruindad de este, jamás conseguiremos suficientemente aquello que deseamos. Afirmamos desear lo que es verdad. Pues el cuerpo nos procura mil preocupaciones por la alimentación necesaria; y, además, si nos afligen algunas enfermedades, nos impide la caza de la verdad. Nos colma de amores y deseos, de miedos y de fantasmas de todo tipo, y de una enorme trivialidad, de modo que ¡cuán verdadero es el dicho de que en realidad con él no nos es posible meditar nunca nada! Porque, en efecto, guerras, revueltas y batallas y ningún otro las origina sino el cuerpo

³ En las *Leyes* 896c, escribe: “el alma nació antes que el cuerpo y es su gobernante”. En 896b, además, se afirma que el alma es la fuente productora de todo movimiento: “está más que demostrado que el alma es el más antiguo de todos los seres y que ha sido principio de movimiento”. Tomado de la edición traducida y con anotaciones de F. Lisi, Madrid, Gredos, 1982.

y los deseos de este. Pues a causa de la adquisición de riquezas se originan todas las guerras, y nos vemos forzados a adquirirlas por el cuerpo, siendo esclavos de sus cuidados⁴.

La corporalidad debe entenderse, por tanto, como un obstáculo para el alma, que se libera de esa cárcel material con la muerte misma para la restitución de su carácter propiamente espiritual: “Y así, cuando nos desprendamos de la insensatez del cuerpo, según lo probable estaremos en compañía de lo semejante y conoceremos por nosotros mismos todo lo puro, que eso es seguramente lo verdadero”⁵. De acuerdo con el sistema platónico, el mundo inteligible ostenta una entidad *más real*, una categoría ontológica muy superior –en lo que a la consecución de la Verdad se refiere– que el mundo sensible, ámbito de la mera apariencia, de lo mutable y caduco, de lo falso y engañoso.

Ahora bien, como de manera acertada señala Copleston, “con todo, aunque Platón afirma una distinción esencial entre el alma y el cuerpo, no niega la influencia que sobre el alma puede ser ejercida por el cuerpo o a través de este”⁶. No en vano, en este trabajo se hace hincapié en la intercomunicación entre el cuerpo y el alma; de hecho, para ser más precisos, aquí se pone énfasis en la incidencia de algo tan corpóreo y material como pueden ser unas viandas en la vida espiritual de los individuos, principio que está en la base de la articulación del motivo *de la última cena*.

⁴ Fedón 66b-d. Seguimos aquí la edición de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1982.

⁵ Fed. 67a-b.

⁶ F. Copleston, *Historia de la Filosofía*, Vol. I, traducción de Juan Manuel Gacia de la Mora, Barcelona, Círculo de Lectores, 2011, p. 180.

4. EL BUEN COMER Y EL BIEN MORIR

La pregunta clave llegados a este punto es aquella que interroga sobre la posibilidad de conciliar el buen comer —a la par, el sosiego, la tranquilidad de la máxima popular “Barri-guita llena, corazón contento” — con el bien morir. En principio, ya se indicó más arriba que esta reunión de elementos pudiera parecer, hasta cierto punto, perversa o, cuanto menos, morbosa. Sin embargo, en el sistema dualista expuesto, la muerte es un tránsito, un pórtico que acarrea un gran beneficio al individuo, pues “la muerte del cuerpo inaugura la auténtica vida del alma”⁷. Al respecto, Platón muestra los últimos momentos de la vida de Sócrates en las palabras de Fedón ante las consultas de Equécrates:

Pues bien, yo tuve una asombrosa experiencia al encontrarme allí. Pues no me inundaba un sentimiento de compasión como a quien asiste a la muerte de un amigo íntimo, ya que se le veía un hombre feliz, Equécrates, tanto por su comportamiento como por sus palabras, con tanta serenidad y tanta nobleza murió. De manera que me pareció que, al marchar al Hades, no se iba sin destino divino, y que, además, al llegar allí, gozaría de dicha como ningún otro. Por eso, pues, no me entraba, en absoluto, compasión, como parecería ser natural en quien asiste a un acontecimiento fúnebre; pero tampoco placer como cuando nosotros hablábamos de filosofía como teníamos por costumbre —porque, en efecto, los coloquios eran de ese género—, sino que simplemente tenía en mí un sentimiento extraño, como una

⁷ Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Vol. I, traducción de Juan Andrés Iglesias, Barcelona, Herder, 2001 (3ª edición), p. 143.

cierta mezcla en la que hubiera una combinación de placer y, a la vez, de pesar, al reflexionar en que él estaba a punto de morir⁸.

Sócrates le explica a Cebes que tiene la esperanza de que solo acaba la vida tal como la entendemos, anclada a la corporalidad, y que tras ello habrá algo mucho mejor para los buenos con respecto a los malos⁹. No solo el sistema de retribución moral —tan recurrente en el sistema judeocristiano— opera en esta idea, sino también el concepto estoico de *oikeíosis*, según el cual los hombres deben vivir en perfecta armonía con la *physis*, esto es, en definitiva, vivir en consonancia con el *logos* y, en el caso concreto del pensamiento estoico¹⁰, con la divinidad que dicta tal disposición lógica del mundo. Séneca, al hacer referencia a Tulio Marcelino —hombre envejecido prematuramente por una enfermedad—, escribe lo siguiente:

Nadie hay tan ignorante que no sepa que ha de morir algún día; sin embargo, cuando se acerca el momento, busca escapatoria, se estremece y llora. ¿Acaso no te parece el más necio de todos quien se lamenta de no haber vivido hace mil años? Igualmente es necio quien se lamenta porque no vivirá dentro de mil años. Ambas posturas coinciden: no existirás, como has existido; uno y otro tiempo no te pertenecen¹¹.

En efecto, a partir de la idea de *oikeíosis*, en la que la muerte forma parte constitutiva de la vida, se colige la *apátheia* estoica,

⁸ Fed. 58e-59b.

⁹ Fed. 63b-c.

¹⁰ Adviértase aquí que se está asumiendo bajo el rótulo *pensamiento estoico* una corriente filosófica con amplio recorrido histórico caracterizada, además, por su eclecticismo y heterogeneidad.

¹¹ *Epístolas morales a Lucilio* IX, 77, 11. Tomado de la edición con traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1982.

su famoso ideal de imperturbabilidad. Si en la corriente de sucesos que es la vida el individuo es un ser ínfimo ante las fuerzas inexorables e inescrutables del *logos*, la felicidad estará en la aceptación y, hasta cierto punto, resignación, de esta realidad. No en vano recuerda el maestro Epicteto: “Ten presente a diario la muerte y el destierro y todo lo que parece terrible, pero, sobre todo, la muerte. Y nunca pensarás en nada vil ni desearás nada en exceso”¹². Aceptar la propia finitud es asumir la naturaleza misma y acatar, sin rebelarse, lo que depara la existencia para uno. Al fin y al cabo, la muerte es liberación o, dicho con palabras de Marco Aurelio, “es el descanso de la impronta sensitiva, del impulso instintivo que nos mueve como títeres, de la evolución del pensamiento, del tributo que nos impone la carne”¹³.

5. PRIMER PLATO: DELICIAS DE JESÚS DE NAZARET

La reunión de Jesús de Nazaret con los apóstoles en *la última cena* constituye, sin duda alguna, la primera respuesta que cualquier interlocutor diera ante la pregunta acerca de este motivo. En su evangelio, Marcos relata los preparativos del encuentro:

El primer día de los Ácimos, cuando se sacrificaba la Pascua, dijéronle los discípulos: ¿Dónde quieres que vayamos para que preparemos la Pascua y la comas? Envió a dos de sus discípulos y les dijo: Id a la ciudad, y os saldrá al encuentro un hombre con

¹² *Manual* 21. Según traducción y notas de Paloma Ortiz García, Barcelona, Gredos, 1982.

¹³ *MA* VI, 28. Las *Meditaciones* de Marco Aurelio suelen registrarse con la abreviatura de su nombre (*MA*), datación que seguiremos a partir de ahora. Se ha empleado la traducción anotada de Ramón Bach Pellicer, Madrid, Gredos, 1982.

un cántaro de agua; seguidle, y donde él entrare, decid al dueño: El Maestro dice: ¿Dónde está mi departamento, en que pueda comer la pascua con mis discípulos? Él os mostrará una sala alta, alfombrada, pronta. Allí haréis los preparativos para nosotros¹⁴.

A sabiendas de la pronta consumación de su propia vida, Jesús cena con sus acólitos con la simbólica consumición de su sangre y su cuerpo. Lucas ofrece en sus escritos el texto canónico en la ortodoxia católica:

Cuando llegó la hora se puso a la mesa, y los apóstoles con Él. Y díjoles: Ardientemente he deseado comer esta Pascua con vosotros antes de padecer, porque os digo que no la comeré más hasta que sea cumplida en el reino de Dios. Tomando el cáliz, dio gracias y dijo: Tomadlo y distribuidlo entre vosotros; porque os digo que desde ahora no beberé del fruto de la vid hasta que llegue al reino de Dios.

Tomando el pan, dio gracias, lo partió y se lo dio, diciendo: Este es mi cuerpo, que es entregado por vosotros; haced esto en memoria mía. Asimismo el cáliz, después de haber cenado, diciendo: Este es el cáliz de la nueva alianza en mi sangre, que será derramada por vosotros¹⁵.

A pesar de la celebración, Jesús es conocedor de su desgraciado destino y revela durante la cena quién habrá de venderlo, por unas cuantas monedas, a las fuerzas romanas:

Dicho esto, se turbó Jesús en su espíritu, y demostrándolo, dijo: En verdad, en verdad os digo que uno de vosotros me entregará. Se miraban los discípulos unos a otros, sin saber de

¹⁴ *Marcos* 14:12-15. La versión empleada para todos los textos bíblicos es la traducción de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, con revisión de Maximiliano García Cordero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971 (8ª edición).

¹⁵ *Lucas* 22:14-20.

quién hablaba. Uno de ellos, el amado de Jesús, estaba recostado en el seno de Jesús. Simón Pedro le hizo señal, diciéndole: Pregúntale de quién habla. El que estaba reclinado sobre el pecho de Jesús le dijo: Señor, ¿quién es? Jesús le contestó: Aquel a quien yo mojaré y diere un bocado. Y mojado un bocado, lo tomó y se lo dio a Judas, hijo de Simón Iscariote. Después de aquel bocado, en el mismo instante, entró en él Satanás. Jesús le dijo: Lo que has de hacer, hazlo pronto. Ninguno de los que estaban a la mesa conoció a qué propósito decía aquello. Algunos pensaron que, como Judas tenía la bolsa, le decía Jesús: Compra lo que necesitamos para la fiesta, o que diese algo a los pobres. Él, tomando el bocado, se salió luego; era de noche¹⁶.



La vida de Jesús ha sido llevada al ámbito del cine en incontables ocasiones y todas ellas, aunque guardan una base argumental común, reinterpretan la historia bíblica aportando diversos matices. Así, por ejemplo, Nicholas Ray, en *Rey de Reyes* (1961), ubica la reunión en una disposición que altera el

¹⁶ Juan 13:21-30.

estereotipo establecido por Leonardo da Vinci. Jeffrey Hunter, quien interpreta el papel protagonista, con gran rigor anuncia la traición, pero relaja el *rictus* facial del comienzo y proporciona a sus contertulios el principal mandamiento: “Amaos los unos a los otros como yo os he amado”. El director asume en el momento del reparto del pan y del vino que la escena ha de adquirir un alto grado de ritualización.

La versión que realiza Pier Paolo Pasolini, *El evangelio según San Mateo* (1964), muestra una cena sobria, donde la poética austera del director prevalece sobre la situación adversa. De hecho, Enrique Irazoqui ejecuta una interpretación candorosa del Redentor, gracias a la cual, incluso, se le puede ver sonreír en los primeros planos. Asume, por tanto, el destino que el Padre le tiene encomendado con sosiego, ya en paz.

Asimismo, en *La historia más grande jamás contada* (George Stevens, David Lean y Jean Negulesco; 1965) se sigue el modelo visual de Leonardo, con escasa iluminación y una actuación de Max von Sydow, en el papel de Jesucristo, cercana a la gravedad propia de la tragedia clásica. Los integrantes de la extensa secuencia se mantienen hieráticos, asumiendo la solemnidad extrema de la situación y con lentos parlamentos y cruces de miradas.

De igual forma, en el musical *Jesucristo Superstar* (1973), Norman Jewison sigue la línea visual tradicional; tanto es así que al comienzo de la secuencia los personajes se sientan en el suelo en torno a las viandas y toman una figura que ofrece una imitación del cuadro de Leonardo da Vinci. El personaje de Jesús, interpretado por Ted Neely, opta por la ritualización del acto y mantiene un gesto impertérrito, de manera que no emplea ningún tipo de gestualidad facial pesarosa.



Otro tanto ocurre en la superproducción dirigida por Franco Zeffirelli para la televisión (*Jesús de Nazaret*, 1977). Aquí se rompe con la imagen en estructura abierta y los comensales se sitúan formando una elipse. Sin embargo, Robert Powell, quien interpreta a Jesús, se mantiene en una actuación próxima a la de Max von Sydow en *La historia más grande jamás contada*. Hay una novedad: el Salvador llora mientras pronuncia sus palabras ante los apóstoles; tanto es así que podríamos argumentar que esta concepción del personaje es la más próxima a la de un ser humano *cotidiano* y, por ello, a los procesos psicológicos predecibles para un individuo en tal situación.

En el ámbito de la comedia, *La loca historia del mundo* (Mel Brooks, 1981) trae a la pantalla una cena muy peculiar. Si bien al comienzo de la secuencia los apóstoles estaban sentados alrededor de la mesa, o sea, ocupando todos sus lados, cuando entra el personaje de Leonardo da Vinci, les solicita que se sitúen exclusivamente en uno de ellos, emulando así la pintura del autor. En este caso no hay palabras que instauren el rito

eucarístico, ni tan siquiera cena, pues el camarero no termina de tomar la comanda.

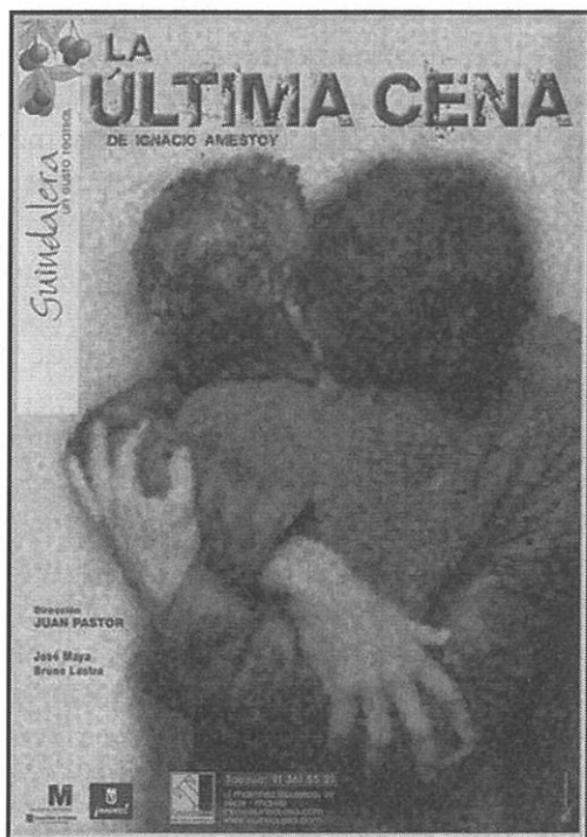
Por último, *El hombre que hacía milagros* (Derek W. Hayes, Stanislav Sokolov, 2000), película de animación, es la única que, de manera juiciosa, hace patente el estupor de los apóstoles ante la consagración del pan y del vino, pues no de otra forma –sino a través de la costumbre por tradición– uno puede comprender que el misterio de la transustanciación cristiana se ejecute diariamente en tantos templos cristianos. Además de ello, incorpora al espacio, una posada de la época, a más personajes en mesas contiguas, entre las que, por primera vez, se encuentran niños jugando y comiendo.

En resumidas cuentas, *la última cena* como motivo aglutina en el pasaje bíblico, y en sus versiones fílmicas y pictóricas, el componente corpóreo –el pan y el vino, así como la idea de la muerte– y el espiritual –toda vez que Jesús estará destinado a resucitar tras su fallecimiento. La celebración es, entonces, la instauración del rito litúrgico que tantos siglos después sigue operando en el cristianismo.

SEGUNDO PLATO: SUFLÉ DE *LA ÚLTIMA CENA*, DE IGNACIO AMESTOY

El dramaturgo Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947) escribe *La última cena* en 2008, aunque no ve la luz escénica hasta dos años después, en la sala madrileña La Guindalera, bajo la dirección de Juan Pastor e interpretación de José Maya y Bruno Lastra. En clave trágica, la trama consiste en un amplio *agón* entre el padre –Íñigo, escritor constitucionalista– y su hijo menor –Xabier, activista etarra desahuciado médicamente por

sufrir una enfermedad mortal¹⁷. El propio hijo sentencia el trasunto de la obra en una sentencia lapidaria: “Aita, he venido para que me mates” (p. 119)¹⁸.



¹⁷ Ricardo Doménech, con gran acierto, escribe: “Con *La última cena* culminan dos búsquedas que son constantes en la trayectoria de nuestro dramaturgo: el intento de restaurar la tragedia y la indagación de la sociedad vasca contemporánea –sus raíces, sus crisis, su identidad”. En *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 21, julio-diciembre de 2008, p. 87.

¹⁸ Ignacio Amestoy, *La última cena*, *ibid.*, pp. 93-136. Como se puede apreciar, en este trabajo se consignará el paginado de esta fuente primaria directamente en el texto entre paréntesis.

Xabier regresa a la casa del padre después de años de ausencia. Ha abandonado la lucha armada debido a un turbio episodio en el que fallece un compañero y amigo ante la sospecha de la delación a las fuerzas antiterroristas. Ya desde el comienzo de la pieza, el elemento culinario se encuentra presente a través de la cita literal de la parábola del hijo pródigo: “Criados..., coged un becerro bien cebado y matadlo, y comamos y alegrémonos..., este es mi hijo muerto que ha vuelto a la vida...” (p. 95). Íñigo reconoce el valor metafórico de estas palabras —porque no existe tal becerro—, pero sí dispone de “cuatro palomas que he cazado esta mañana” (p. 95), materia prima integrante de la receta especialidad de la casa de un padre cazador.

Ya han fallecido la madre y el hijo primogénito, Pedro, quien introdujo a Xabier en el ámbito *abertxale*. En el momento de la llegada del hijo, el escritor se encuentra redactando una tragedia, *La muerte del padre*, suerte de premonición del desenlace fatal. Se aprecian con facilidad en la pieza las enseñanzas estoicas; de hecho, pareciera que el conjunto de la obra tiene como eco las palabras de Epicteto: “No digas nunca respecto a nada «Lo perdí», sino «Lo devolví». ¿Murió tu hijo? Ha sido devuelto. ¿Murió tu mujer? Ha sido devuelta. «Me han quitado el campo». Pues también eso ha sido devuelto”¹⁹. Todo le ha sido arrebatado a Íñigo, así que firma su sentencia de muerte en un testamento literario; inicia un camino de retorno al que, sin esperarlo, se suma su enfermo vástago.

En esta tesitura, ambos personajes consideran su vida acabada y desean volver a la patria —reposo del guerrero, cada

¹⁹ *Man.* 11.

uno de ellos con una batalla personal a sus espaldas de distinto signo—. Este retorno adquiere en la obra distintos niveles: por un lado, la vuelta de Xabier a la casa paterna²⁰; por otro lado, la recuperación de los manjares propios de la tierra como última cena; y, por supuesto, la restitución a la deseada muerte.

El *txacolí* casero, vino blanco elaborado a partir de uvas verdes, es la sangre de Cristo que comparten padre e hijo como elemento de unión desde el comienzo de la pieza:

ÍÑIGO.— El txacolí.

XABIER.— Secreto de familia...

ÍÑIGO.— Secreto de familia.

XABIER.— Diez años desde la última vez.

ÍÑIGO.— Un siglo...

XABIER.— ¿Brindamos?

ÍÑIGO.— Por ti.

XABIER.— Por *La muerte del padre*.

ÍÑIGO.— Por la muerte del padre.

XABIER.— O por la muerte del hijo...

ÍÑIGO.— Me temo que nunca escribiré esa obra.

XABIER.— Puede vivirse y no escribirse (p. 101).

Así es, como se ha expuesto, que Xabier busca la redención y acabar con una vida que considera finalizada y cuya urgencia dramática se precipita por el diagnóstico mortal. Por su parte, Íñigo es un hombre cansado, completo, inmerso en un proceso de escritura trágica en el que no se disocia él mismo del personaje:

ÍÑIGO.— ¿No hay más vino?

XABIER.— Esta es mi sangre...

²⁰ “Aquí está tu padre, tu patria”, le dice Íñigo a su hijo (p. 112).

ÍÑIGO.— ¿Nos estamos volviendo locos?

XABIER.— Todo está preparado para el sacrificio.

ÍÑIGO.— No saques esa pistola...

XABIER.— Aita, en tus manos...

ÍÑIGO.— ¿Por qué he de ser yo quien te mate?

XABIER.— He recorrido dos mil kilómetros... Tú me diste la vida. Tú me debes la muerte. Solo se trata de acabar con mi vida y de empezar con mi muerte. No quiero volver a vivir. Quiero volver a morir.

ÍÑIGO.— Y a mí, ¿quién me devuelve a la muerte? (p. 125)

Ambos pactan, entonces, una muerte fortuita (un accidente de tráfico), un suicidio estoico, discreto, sin grandes aspavientos: “La muerte senequista es la muerte del suicida que no quiere ni siquiera parecerlo, para borrar todo rastro de violencia y de protesta” (p. 133). De este profundo convencimiento de la muerte liberadora nace la celebración de la última cena, ya que padre e hijo realizan los preparativos con auténtico entusiasmo:

ÍÑIGO.— Menú

XABIER.— Veamos...

ÍÑIGO.— Para empezar, unos pimientos fritos. [...] Después un revuelto de “perretxikos”. A la manera de mi madre, tu amama.

XABIER.— ¿Con huevos frescos?

ÍÑIGO.— De este mediodía. Luego, bacalao al ajoarriero [...].

XABIER.— ¡Y las palomas!

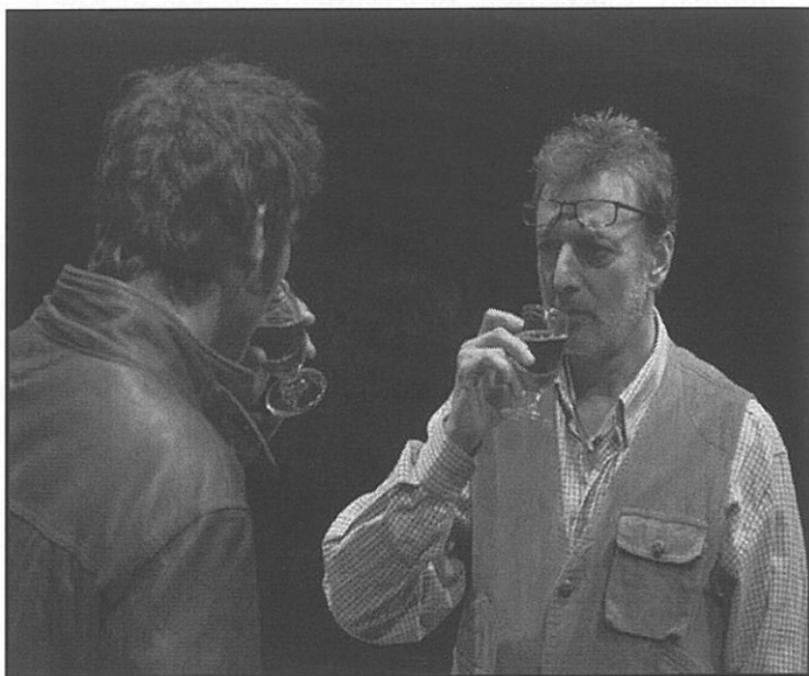
ÍÑIGO.— Palomas con manzanas. Receta propia.

XABIER.— ¿Y, ya, el postre?

ÍÑIGO.— El arroz lechero ya está escrito. Es mi obra maestra.

XABIER.— ¡Por nuestra última cena!

ÍÑIGO.— ¡Por nuestra última cena...! (p. 136)



Con el anuncio del menú finaliza una obra teatral densa, tensa, sin concesiones al espectador, manifestación artística que aglutina crisis familiar y problematización sobre el ámbito etarra. Esto lleva a Huerta Calvo a afirmar lo siguiente: “El *agón* trágico se resuelve en *La última cena* no con el sacrificio del hijo o con el del padre, sino con el de los dos, tal vez como una metáfora del callejón sin salida al que ha conducido durante muchos años el llamado conflicto vasco”²¹.

De nuevo, la estructura básica de *la última cena* articula un rito de celebración del acabamiento de la vida, una institución festiva en la que padre e hijo son conscientes de su condición

²¹ Javier Huerta Calvo, “Ignacio Amestoy y el compromiso con la tragedia: *La última cena*”, *Gestos* 53, abril 2012, p. 74.

de ultimidad, y esta será, precisamente, la razón por la que comparten la mesa en profunda comunión de espíritus.

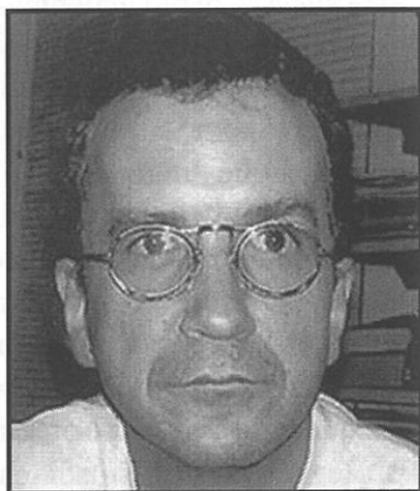
6. POSTRE: EL CANÍBAL DE ROTEMBURGO CON SALSA AMARGA

Frente al relato de carácter religioso y a la trama de la pieza teatral, la guinda a este menú lo pondrá el acontecimiento — aquí adquiere sentido el dicho “La realidad supera a la ficción”— que salta a la luz pública en Alemania en 2001 conocido como el caso del *caníbal de Rotemburgo*. Sin lugar a dudas, aunque este no es el único suceso de antropofagia que se da en la historia occidental, sí constituye una auténtica novedad el que existiera un pacto previo entre las partes para la consumación del acto.



Armin Meiwes –el *cocinero*– es un ciudadano alemán de 42 años en el momento de los hechos, miembro respetado de la comunidad, con una hoja de servicio militar impecable (se le reconoce, sobre todo, su disciplina), que ejercía, además, de técnico informático de manera eficiente. Vivía en un caserón del siglo XVIII de 44 habitaciones con una madre dominante, hasta que esta muere. Taciturno y retraído, colecciona muñecas desde niño a las que somete a innumerables torturas y amputaciones, siempre fantaseando con la posibilidad de llevarlas a cabo en la vida real.

Por otro lado, Bernd Jürgen Brandes –la *carne*– es un ingeniero desarrollador de chips berlinés, adinerado, de 43 años, que se declaraba de tendencia bisexual. Según se ha podido saber en el juicio, Brandes incorporaba la violencia y la tortura a sus rituales sexuales cotidianos y, aunque tenía pareja estable homosexual, gustaba de servirse de *scorts* o chicos de



compañía. Ya en una ocasión, al menos, había requerido a un amante que le amputara el pene con unas tijeras, solicitud a la que este no atendió.

Meiwes, consciente de su fantasía sexual, pues reconoce en el juicio que su interés por el canibalismo se remonta a aquellos momentos escolares en que soñaba con comerse a sus

compañeros de clase²², frecuenta foros sobre esta temática, en los que anuncia lo siguiente: “Se busca un hombre joven, entre 21 y 40 años, que quiera ser devorado”. A este llamado respondieron varios individuos; no obstante, el único realmente dispuesto –y tras un intento fallido– para ser consumido fue Brandes.

Tal como refleja el film alemán dirigido por Martin Weisz (2006) de título homónimo al caso, Brandes dejó grabada su última voluntad en múltiples cintas de vídeo: ser despedazado y cocinado. Y he ahí donde reside el principal problema de este suceso, habida cuenta de que la antropofagia no está tipificada como delito en el código penal alemán, motivo por el que Meiwes solo pudo ser acusado de presunto asesinato por motivación sexual. Así, el *cocinero* nunca aceptó el cargo, pues entendía que “matarle era una forma de ayudarlo, de ayudarlo a morir, de ayudarlo a suicidarse”²³. No en vano en este punto entra en juego la capacidad del individuo para predisponer de su propio cuerpo y se desata, con ello, un conflicto entre derechos básicos: por una parte, el derecho a la propia vida y, por otra, la libertad para escoger qué hacer con esa vida. Es así que la sociedad, por regla general, tiene la idea de que debe protegerse a sí misma incluso de sí misma, impidiendo –si fuera necesario– un acto suicida o, como es el hecho que nos trae, el asentimiento, connivencia, participación y complicidad

22 “El ‘canibal de Roteburgo’ [*sic.*] dice que de niño soñaba con comerse a sus compañeros de colegio”. *Elmundo.es*, jueves 4 de diciembre de 2003, consultado el 10.09.2013 en <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/03/sociedad/1070478158.html>.

23 “El ‘canibal de Rotenburgo’ [*sic.*] rechaza el asesinato pero admite que su acto fue ‘amoral y enfermo’”. *Elmundo.es*, martes 9 de diciembre de 2003, consultado el 10.09.2013 en <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/08/sociedad/1070889921.html>.

en su propia muerte. Si lo analizamos desde un punto de vista estrictamente reificador, estamos ante una libre disposición de la cosa y, atendiendo a ello, no ha habido perjuicio para nadie –no afecta a terceros– sino para sí mismo²⁴.

De una forma u otra, lo cierto es que Brandes valoraba su cuerpo como cosa o como ente que, en última instancia, le pertenecía y, por esto, podía entregar como *carne* a Meiwes. Ambos acordaron, entre otros términos, una *última cena*, en la que el miembro viril de Brandes sería amputado y, posteriormente, cocinado para servir de alimento a los dos comensales. El ingeniero berlinés celebraba, entonces, la propia asunción de la corporalidad, la noción de su identidad a través del cuerpo o, mejor dicho, a través de la deglución de su entidad corpórea; mientras que Meiwes cumplía la fantasía de cocinar e ingerir carne humana.

La reivindicación de la propia corporalidad, de la mismidad a través del cuerpo, de su vulneración voluntaria, de su destrucción, es lo que puede singularizar a Brandes, quien realmente acapara la atención en este trabajo. El hombre *carne* –por huir del término *víctima*– considera que tras la digestión de su propio cuerpo obtendrá la liberación ansiada desde hace años. En este último sentido, no cabe duda de la necesidad apremiante de Brandes de ser deglutido, puesto que solo a través de la deglución cree adquirir su libertad.

Así las cosas, es posible concebir que el espíritu se impone por medio del cuerpo. Aunque en este caso concreto, lo corpóreo puede ser perfectamente entendido como un fin en sí mismo, y no como un mero medio gracias al cual se obtiene

24 Agradezco en este punto la asistencia clarificadora de Pablo Utrillas Morita, letrado madrileño, con el que he podido compartir mis inquietudes y lagunas legales sobre el asunto.

ese fin. Y esto porque el cuerpo se transforma en la materia prima, en aquello inmediato gracias a lo que se alcanza la liberación, y no solo a través de él. Con todo, es fácil pensar que Brandes asumiera su cuerpo como un problema en sí; pero no menos cierto es que, tejiendo elucubraciones con gran probabilidad gratuitas, Brandes valoró su cuerpo muy por encima de lo común: no buscaba su destrucción (para ello, quizá podía haberse quemado vivo, o haberse abierto en canal el estómago, o tomar cualquier tipo de disolvente, o lanzarse al metro, o, en definitiva, escoger de entre un sinfín de posibilidades por las que diariamente optan en el mundo múltiples suicidas). Al contrario, el ingeniero quería ser ingerido para pervivir, para ser convertido en *carne*, ser asimilado por otro organismo y, en cierto sentido, perdurar en él. No es el ansia de destrucción lo que mueve a Brandes, sino el compromiso de ser, de ser en otro, gracias al otro. La cosificación de la propia corporalidad, la reificación del miembro viril convertido en plato único en la cena subvierte el acto macabro en hecho de celebración: la fállica cocción marca, entonces, el inicio del rito de tránsito. El objeto mágico está, nunca mejor dicho, servido en bandeja.

7. LA CUENTA

Llegada la hora de saldar la cuenta del menú ofrecido, en *la última cena*, en tanto que estructura básica común en la tradición occidental, se observa un motivo que enfrenta al ser humano consigo mismo en una situación muy concreta: una comida al fin del día. En esta ingesta de alimentos se celebra, además, la presunción de la propia muerte, la certeza del destino terrible del ser humano, pero no como entelequia, sino

como hecho real que se habrá de producir en un corto periodo de tiempo. No debe ser casualidad que el reo que lamentablemente se encuentra en el corredor de la muerte tenga derecho a una última comida de su elección, pero este manjar corporal es, a la par, la marca física que indica la cuenta atrás para el fin de la vida. En ese momento, el discurso de la pervivencia del alma frente a la finitud de lo corpóreo adquiere todo su vigor. Cuando el cuerpo se corrompe por la enfermedad o la vida se convierte en fatigosa existencia, logra la dialéctica alma-cuerpo su máxima certidumbre.

Aquí se ha expuesto que los cimientos de *la última cena* están anclados en la teoría dualista que escinde al género humano en cuerpo y alma, aunque ambos guardan una estrecha relación. No de otra forma, salvo asumiendo la liberación gracias a la sublimación del cuerpo, es posible concebir el hecho de que un individuo desee ser devorado por otro, cosificado y transformado literalmente en *carne*.

En definitiva, el convite de Jesús en torno a la mesa con sus apóstoles que evidencian los evangelios constituye un punto de inicio para la vinculación de la muerte y la última ingesta. Con posterioridad, tomará cuerpo en diversas manifestaciones artísticas, entre las que se ha destacado la pieza teatral de Amestoy, precisamente porque el motivo de *la última cena* toma una dimensión literaria de carácter reflexivo: los personajes y la acción misma giran en torno a la realidad de la cena como celebración de la muerte cercana.