

La representación del banquete en el cine

Pilar ANDRADE BOUÉ

Departamento de Filología Francesa
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La representación del banquete sirve de hilo conductor para reivindicar el rango artístico del cine e indagar sobre la noción de lo bello aplicada al séptimo arte; se parte para todo ello del concepto de *lo obtuso* enunciado por el semiólogo Roland Barthes como *lo que queda* después de la aprehensión de los diferentes niveles significativos y simbólicos.

Palabras clave: teoría cinematográfica, Axel, fenomenología, Barthes.

ABSTRACT

The representation of banquet is the conducting thread which serves to prove the artistic rank of cinema and search through the notion of beauty applied to the seventh art; the article backs up on the concept of *obtuse* enunciated by the semiotic scholar Roland Barthes as that what remains after the aprehension of the different significant and symbolic levels.

Key words: Theory of Cinema, Axel, Phenomenology, Barthes.

Estas líneas quieren proponer, al hilo de la reflexión sobre la representación del banquete en el cine, una aproximación fenomenológica al séptimo arte. Mediante esta aproximación se quiere reivindicar el estatuto plenamente artístico del cine que, aún a principios del siglo XXI, las Humanidades aceptan con reticencia, sobre todo cuando se trata del cine sonoro, considerado todavía por algunos, como es sabido, una degeneración del cine mudo.

La reflexión partirá del análisis de un artículo del excelente semiólogo Roland Barthes que lleva por título “Le troisième sens”, incluido en su volumen *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III* (París:Seuil, 1982). A partir de dicho análisis se esbozarán los diversos niveles de interpretación del texto fílmico, abundando especialmente en los contenidos “informativos” y “referenciales” (de acuerdo con la terminología barthesiana), para abordar finalmente el contenido más indefinible u “obtus” de la representación de un banquete en el texto cinematográfico y acer-

caros a la posibilidad de que el cine, en tanto que arte, desvele un sentido de la realidad, un horizonte nuevo de contemplación de lo real.

El lector recordará que Barthes, al comienzo de su artículo, selecciona un fotograma de la película *Iván el Terrible* de Sergei Eisenstein y lo examina con atención. En dicho fotograma dos nobles vierten una lluvia de oro sobre la cabeza del joven zar ruso; esta imagen, como otras, llama la atención de Barthes (y no es extraño, porque es una imagen realmente magnífica), y es tomada como base para crear los conceptos opuestos aunque complementarios de lo obvio y lo obtuso¹.



S. Eisenstein: *Iván el terrible*.

A partir de aquí el crítico francés establece tres niveles de sentido:

1. Nivel informativo o nivel de la comunicación, es decir, la cantidad y calidad de información que proporcionan el decorado, el vestuario, los personajes y sus relaciones y la inserción de éstos en la trama narrativa conocida por el espectador
2. Nivel simbólico, que surge del oro vertido sobre la cabeza del personaje. Se subdivide a su vez en tres niveles simbólicos:
 - 2.1. Simbolismo referencial, es decir, la carga simbólica que proviene del hecho de que este acto corresponda a un referente, siendo dicho referente el rito ancestral del bautismo de oro de los zares.
 - 2.2. Simbolismo diegético, es decir, la carga simbólica que emana de la relación del bautismo áureo con el resto de la diégesis, con el resto del *Iván el Terrible*.

¹ El objetivo de Barthes con este análisis es insistir sobre el *carácter artista* de Eisenstein, lo cual le permite matizar los aspectos propagandistas de la cinematografía del director ruso.

- 2.3. Simbolismo eisensteiniano, es decir, lo que este gesto simboliza dentro de la producción entera de Eisenstein. O lo que simbolizan en ella los motivos de la lluvia, el velo, la desfiguración...
- 2.4. Simbolismo histórico, enunciado por Barthes de la siguiente manera: “El oro da pie a una actuación (teatral), a una escenografía que sería del intercambio, analizable al mismo tiempo psicoanalíticamente y económicamente, es decir, semiológicamente”. Pese a que la definición de este tipo de simbolismo no se corresponde con la etiqueta anunciada (“histórico”), entendemos que se refiere a lo que un psicoanalista, un dramaturgo y un economista, o un semiólogo que hubiera estudiado las correspondientes disciplinas, dirían del fotograma en cuestión.

Llegado a este punto, Barthes no queda satisfecho, lo cual no nos extraña teniendo en cuenta que faltaría por nombrar un aspecto crucial de la percepción. El crítico francés explica que no puede “quitarse de la cabeza esa imagen” –expresión que mucho antes Paul Valéry, indagando en la esencia de lo real y lo posible, había ya utilizado como *leit motiv*–. Finalmente concluye que lo que falta es algo intangible inexpresable, pero visible y audible. Surge al contemplar “una cierta complicidad en el maquillaje de los cortesanos, espeso y pronunciado aquí, liso y distinguido allá”; la modalización de la frase llama la atención, pues el “cierta complicidad” o el “aquí...allá” son matices que podríamos llamar *difuminatorios*. Ocurre tal cosa porque en este momento Barthes está a punto de introducir en su argumentación el concepto de *lo obtuso*, es decir, de algo que queda en la imagen, presente en la imagen y ante el contemplador, después de haber analizado con las guías antes mencionadas, *pero que no resulta fácil expresar*. De hecho, al continuar su argumentación emplea también el giro dubitativo “no sé si...”, y después “mais il me *semble* déjà que”, es decir “pero me parece ya que”. Se trata de una curiosa expresión en la que, si seguimos las normas de redacción habituales, sobraría el adverbio temporal; es decir, se emplea el verbo evaluativo (modalizador) acompañado de un extraño e intempestivo “ya”. Obviamente aquí el signo lingüístico está llamando a un sentido. El “ya” está afirmando la duda de quien enuncia; el discurso se contamina del concepto que quiere transmitir. Barthes quita asertividad a su enunciado porque explicar lo obtuso precisa de una forma algo obtusa de explicación. Los planos lógico– semántico y lingüístico caminan aquí a la par.

Para explicar pues qué sea lo obtuso el crítico francés afirma en primer lugar la participación de este concepto en lo que yo llamaría mundo de *lo numinoso*, término que reenvía a una presencia no necesaria e inquietante, como las figuras desaseosegantes del teatro o pintura simbolistas.

En segundo lugar, se nos dice que otra de las características de lo obtuso es su resistencia a ser captado por la razón. Ese concepto o más bien aquello que ese concepto designa escapa del control mental, no viene a mi encuentro con la claridad meridiana con la que viene *lo obvio*. Lo obvio es etimológicamente (Barthes no se resiste a recurrir a la etimología) lo que va por delante de mí.

Podría haber añadido que al mismo campo semántico pertenece “lo evidente”, de *ex videre*, *ver por fuera* o mejor *desde fuera*, rodeando al objeto para obtener una perfecta captación sensorial y comprensión racional del objeto. O que también existe el término “distinto”, en francés “distinct”, que nos remite ya al concepto de representación moderno (cartesiano y de la filosofía moderna) y a la certeza de Boileau: “Ce que l’on conçoit bien s’enonce clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément”, que parafraseado y aplicado al cine daría “Lo que se concibe bien se representa claramente / Y las imágenes y sonidos surgen con facilidad”².

Frente a todo ello, lo obtuso es la irrupción del romanticismo. Ocurre o se muestra por añadidura (“en trop”), y no puede designarse, sino que se sumerge, elusivo, en el manantial de lo indecible. Barthes puntualiza que la dificultad para nombrarlo reside en que se trata de un significante sin significado (¿de una imagen sin sentido?), y añade otro modo de explicarlo, sin explicarlo, pero acudiendo de nuevo a las categorías románticas: “Se abre al infinito de la lengua”.

Aplicando lo desgranado hasta aquí al tema concreto enunciado en el título de este trabajo, es decir, al tema de la comida o más bien del acto de comer en comunidad, del banquete, surgiría la pregunta siguiente: ¿existe una presencia de *lo obtuso* en la representación de los banquetes en el cine, y si existe, cómo se concreta? O bien: ¿puede traducirse el visionamiento del gusto, tacto y olfato, en visión de algo más? ¿en visión-videncia?³

Precisemos nuestro ámbito de interés: no se trata de preguntarnos por el sentido que pueda tener el acto de la comida para los protagonistas del filme. Ni de preguntarnos por la conexión que pueda tener tal o cual secuencia con, v. gr., la muerte, el sexo o la creación artística. Pues a las preguntas que tienen relación con esos asuntos ha respondido sobradamente el director.

Sin embargo, para despejar la pregunta y *aclarar la imagen* abriré un paréntesis en el que analizaré todos esos aspectos que quedarán fuera de nuestra respuesta; creo necesaria esta salvedad antes de abordar una secuencia concreta de una película concreta que nos servirá de ejemplo para, a su través, intentar dar contestación al interrogante propuesto.

Así pues, a través de la comida o mejor, como he dicho, del comer, se puede expresar todo. En primer lugar, se puede hablar de la muerte. Hay banquetes, desde luego, en donde los comensales acaban envenenados Y hay banquetes caníbales. No me refiero al canibalismo grosero, al comistraje de caldero hirviente o de pierna asada con que se complacen los salvajes, sino al canibalismo refinado. Como en *Tomates verdes fritos* (Jon Avnet), o mejor, en *Ravenous*, película dirigida por Antonia Bird. *Ravenous* (que literalmente significa: con un hambre de lobo) está ambientada en lejanos parajes de bosques americanos. Un

² Dejo para otro momento profundizar en esta sugerencia preñada de complicaciones y de atractivo.

³ Debe hacerse la precisión de que Barthes considera que lo obtuso sólo puede captarse en un fotograma, y no en una escena ni por supuesto en una secuencia. Yo voy a abordar escenas enteras, porque también en el ritmo, el sonido o el movimiento anida lo obtuso.

destacamento militar *aislado* (la película tiene muchos ingredientes del género del terror) debe optar por *matar* a seres humanos para alimentarse, o morir. Pero hay una reflexión entreverada que abarca, por un lado, el animismo indio (quien come la carne de un humano aspira su alma y su energía vital; es la base también de la Santa Cena cristiana), y por otro lado la reflexión ética: los personajes encarnan o bien la moral eudemonista (soy caníbal porque me siento bien, y me sienta bien), o bien la moral del deber (me resisto al canibalismo, aunque sepa que me sienta bien, porque hay que buscar la verdad, y no la felicidad). Otro film que aborda el canibalismo es el divertidísimo *Delicatessen*, de Jeunet y Caro. Aquí se trata el tema en clave de humor, y lo más característico es quizá que, aunque el banquete caníbal es el motor de la dinámica actancial, los directores consiguen escamotearlo una y otra vez (mientras que en la película anterior era explícito).

La relación del banquete con la muerte está expresada igualmente en *La grande bouffe* de Marco Ferreri: cuatro varones, desengañados del mundo, se encierran en una casa para comer hasta morir. “Si tu ne manges pas, tu ne mourras pas” (“Si no comes, no morirás”) le dice un personaje a otro, cuando, por el contrario, en *Ravenous* el dilema era: “Si no comes (carne humana), morirás”.

Otro modo distinto e incruento de evocar la vinculación comida-muerte es el que desarrolla Akira Kurosawa en *Madadayo*: todos los años, los alumnos de un anciano profesor celebran un banquete en el que preguntan al profesor: “¿Estás listo para irte?” (se sobreentiende: al otro mundo). Él responde siempre, riendo (con ese humor tan peculiar del oriental, que no se ofende porque le recuerden, en una comida celebrada en su honor, lo cerca que tiene la tumba), responde: “¡Mada-da-yo!”, “aún no”.

En segundo lugar, con la comida se puede hablar del amor y del sexo. La cosa es tan evidente, empezando por el propio concepto de *agapé* (banquete, pero también amor sobrenatural) y terminando por la orgía, que sólo mencionaré dos ejemplos: 1) *Deseando amar* de Wong Kar-Wai, por la sutileza en la evocación del vínculo comida-sexo a través de las comidas en pareja y 2) *Que la fête commence* de Tavernier por lo contrario, su falta de sutileza. Y por supuesto, está *Como agua para chocolate* (Arau), de una riqueza polisémica notable.

En tercer lugar, con el acto de comer se puede hablar del yo profundo. Comer es un acto que favorece la desinhibición, desvelando la verdadera personalidad, el deseo oculto, los odios y rencores, pero también, quizá, el lado bueno del ser humano.

Recordemos la impresionante y crudísima *Celebración (Festen)* de Thomas Vinterberg: en la cena familiar anual de una noble familia danesa van desvelándose paulatinamente las secretas prácticas pedófilas de —precisamente— el padre festejado. O en *Dublinesses*, de John Huston, que descubre en diferido las claves psicológicas y existenciales implícitas en las conversaciones del banquete.

Puede igualmente emplearse el acto de comer como radiografía social. Pensemos en la soberbia comilona de los mendigos de *Viridiana* (Buñuel), y ese divertido reenvío a las representaciones pictóricas de la última cena neotestamentaria.

Además, comiendo se puede volver a la infancia. Es lo que ocurre en *Hook* (*Garfio*) de Spielberg. El Peter Pan adulto no comerá si no puede efectuar, mediante la imaginación, una regresión a la infancia. Regresión que equivale a vivir intensamente y con verdadero gozo el momento presente, cada instante de vida.

La comida puede emplearse asimismo como provocación. En *Chocolat* (Lasse Hallström), la manducación entre amigos en casa de la chocolatera Vianne (Juliette Binoche) está afirmando la diferencia y originalidad de los comensales frente a una sociedad hipócrita o necia.

El banquete puede presentarse también como seducción, pero no seducción amorosa, sino seducción de una voluntad que se doblega ante el placer del olfato y del gusto. Es lo que ocurre por ejemplo en *Vatel* (Roland Joffe), donde el príncipe de Condé debe persuadir al rey Luis XIV de que le dé el mando de las tropas en la guerra contra Holanda, y debe hacerlo mediante una fiesta magnífica organizada por Vatel.

En fin, podemos encontrar comidas-exhibición, comidas-superación. Como en *El festín chino* (Tsui Hark), en que varios equipos de cocineros rivalizan por deleitar al jurado con lengua de yack, sesos de mono y otras especialidades.

El ejemplo de película al que nos hemos referido antes, y en la que cristalizan muchos de estos temas de forma magistral, es *El festín de Babette*, de Gabriel Axel. La cinta está basada en un relato corto de la novelista danesa Karen Blixen, que escribió bajo el pseudónimo de Isac Dinesen, y presenta paralelismos con varias de las obras ya citadas (particularmente con *Celebración*, también de un danés, y *Chocolat*).



Desde el propio título (“bavette”, con “v”, en francés significa *redondo* de ternera), el director nos lleva, a través de una intriga mesurada y con una escueta economía de medios, a una interesantísima reflexión sobre el poder y la *archisemia* del banquete. Ante todo, con el banquete se desvela el yo profundo y también el yo reprimido. Como recordará el lector, la acción se sitúa en un pequeño pueblecito aislado de la costa norte de Jutlandia, azotada por los vientos y habitada por un puñado de rigoristas, valientes pero tremendamente puritanos, acostumbrados a la dureza del clima y a una vida sobria, de oración y privaciones (el escenario asemeja al de los *Hombres de Arán* de Flaherty, pero sin el espíritu épico). Al poblado o asentamiento llega una mujer (Babette) huyendo de la Comuna parisiense, y se queda a vivir con las hijas del pastor protestante; luego sabremos que Babette es una *chef* exquisita y, para agradecer a las hijas su hospitalidad, gastará todo lo que ha ganado con un billete de lotería en un espléndido banquete. Los comensales, para no agraviar a Babette pero fieles a su espíritu ascético, prometen no hablar de comida durante la misma: “será como si nunca hubiéramos tenido el sentido del gusto”. Poco a poco, alimento y bebida van soltando la lengua, ablandan los corazones, mueven al perdón y a la concordia, y la cena termina con una alabanza al Creador en una danza de júbilo y regocijo alrededor del pozo del poblado. Es decir, lo que acaba ocurriendo es que el acto de comer subvierte el sentido de la ascética: es el disfrute de los sentidos, y no las privaciones, lo que permite que surjan el amor (*caritas*) y la reconciliación. Los comensales querían engañar a los apetitos corporales, pero han disfrutado, *a su pesar* –aunque sin poder verbalizar el disfrute–.



Los temas que recoge la película, de entre los citados antes, son los siguientes: 1) comida y yo profundo (por lo que acabo de explicar); 2) comida como seducción de una voluntad –porque cae el muro infranqueable que la virtud de los congregantes había edificado (muro que resistió las tentaciones de la mundo y de *otra carne*)–; 3) comida en relación con el amor (pues se reaviva la profunda atracción entre Martina y el general, y en uno de los matrimonios); 4) comida y muerte: el plato fuerte preparado e incluso inventado por Babette son unas *codornices en sarcófago* –codornices al horno metidas cuidadosamente en un pequeño *vol-au-vent* de hojalde–. También aparece un nuevo tema al que sólo he aludido de pasada: comida y religión, o comida y trascendencia, o comida y espiritualidad. El festín de Babette supone una apertura a la trascendencia, que culmina con la alocución del general en los postres. Abren y cierran dicha alocución las siguientes frases, pertenecientes a un Salmo bíblico: “La misericordia y la verdad se han encontrado. La justicia y la dicha se besarán mutuamente”. Esta expresión es ambigua y puede contener cierta parte de ironía, pero en general se ha interpretado como expresión de la posibilidad de que *el placer de los sentidos y la espiritualidad se den juntos*. Como en otra frase, más clara, de la parrafada del general: “He aprendido que en este hermoso mundo nuestro todo es posible”.

En definitiva, el director ha sabido realizar una serie de conexiones semánticas, planteando varias isotopías o niveles de significación. Pero volviendo atrás, recordemos que lo que se planteaba en un principio no era “qué cosas nos dice el director en su película”, sino precisamente “qué cosas no nos dice porque no puede preverlas (o puede preverlas menos)”. Es decir, se planteaba la pregunta por el efecto de las imágenes en el espectador. De modo que las preguntas que retoman en hilo de la argumentación anterior serían: ¿cómo experimento yo, espectador, el acto de comer a través de las imágenes de la comida y de la “manducación” de los personajes? O bien: esas imágenes y este acontecer, ¿cómo los vivo yo? Hay que insistir en que si el análisis se aplica a las ideas que quiere transmitir el diálogo en combinación con las imágenes, volveremos a hablar del contenido y de lo que quiso decir el director. Sólo si el análisis se centra en lo que el sujeto experimenta, nos situaremos en un terreno esencialmente fenomenológico desde donde juzgamos no ya lo evidente, sino lo *no evidente*. Husserl diría: intentemos recuperar una actitud natural y aprehender los fenómenos antes de su predicación de existencia (es decir, del desguace crítico). Cada uno de nosotros es un sujeto trascendental que construye el “mundo para sí”.

Evidentemente, el visionamiento real de la escena del banquete en la película sería la propedéutica necesaria para esta aproximación. Tras ese visionamiento, que dejo a la voluntad del lector, deberíamos preguntarnos acerca de lo que llama más poderosamente la atención en esa comida conjunta, acerca de la impresión dominante, del recuerdo que permanecerá. En mi opinión, la respuesta a estas cuestiones no es que lo que quedará será la *lectio* racional, la explicación desgranada a través de los diálogos, la razonada o impresionista reflexión sobre los manjares. Todo ello coincide con lo que he explicado antes,

e insisto, pertenece al director. En realidad, lo que nos pertenece a nosotros, espectadores, es (y aquí vienen las hipótesis) la emoción, la “degustación”, y un sobreañadido.

- a) La emoción, por dos factores: la impregnación ética del momento (esa entrada abismal al comedor-santuario, los ancianos disfrutando de unos manjares que jamás hubieran soñado en la fría y desolada Jutlandia) y las características visuales y auditivas de la escena: composiciones en diagonal y ángulo más ángulo, contraste entre los ocre, pardos o negros del entorno y el esplendor y cromatismo de vajilla y banquete, y, en la banda sonora, el silencio de los comensales, sobrecogidos por el *mysterium tremens*.



- b) La “degustación”, a pesar de tratarse de una degustación virtual. El espectador siente –sin sentir verdaderamente– el sabor y olor de los alimentos, experimenta un placer sensible virtual.
- c) Un sobreañadido, difícil de añadir, identificable quizá con el heideggeriano “aparecer sensible de la idea”. Se trata de una especie la plusvalía de todo lo anterior y de los medios empleados para conseguirlo, plusvalía que nos arranca lejos y nos absorbe y hace ausentes del lugar donde estamos (aunque, claro está, eso es privilegio también del cine).

Pues bien, percibir ese aparecer o esa magia significaría, creo, entrar en lo obtuso. Y significaría, para el espectador, ser sujeto de una experiencia estética. Sin

embargo, y volviendo a Barthes, lo que sorprende del semiólogo francés es que rechazara en su explicación el uso de palabras como *estético* o como *belleza*⁴. Probablemente por evitar que el lector se aferrara a una concepción estrecha del arte como *representación de lo bello y de lo que agrada al entendimiento*. Prudencia quizá excesiva en un tiempo en que el arte, de acuerdo con las teorías más extendidas, representa cualquier cosa (también lo feo) y se capta no por la razón sino por los sentidos, y un tiempo en que cada cual percibe la belleza de un modo distinto⁵. Y no obstante, insisto, lo obtuso se parece bastante a lo estético por varias razones, que enumero a continuación.

Primero, porque si bien la extrañeza es, según Barthes, el efecto dominante producido por lo obtuso, precisamente algunos especialistas del cine habían considerado con anterioridad esa extrañeza como la característica principal de la estética cinematográfica (Skolovski y su noción de la *Ostreinanie*).

Segundo, porque Barthes parece olvidar a conciencia el análisis de los detalles técnicos de la imagen, es decir, el análisis de la imagen en tanto que imagen o lenguaje visual. No habla, al referirse al fotograma de *Iván el Terrible*, de la luz y los contrastes lumínicos, de la composición en triángulo invertido que estructura fuertemente el conjunto, o la angulación en ligero contrapicado. ¿A qué nivel simbólico de los que al principio presentamos (referencial, diegético, eisensteiniano e histórico) pertenecerían estos aspectos? ¿O habría que incluirlos en un quinto “simbolismo técnico”? Es posible que Barthes prefiera, en ese trabajo, alejarse del estructuralismo, evitar que el lector infiera que la colocación de los elementos en el conjunto eleva ese conjunto al rango de obra de arte. El crítico francés pretende esta vez llegar a algo más misterioso y metafísico. Y sin embargo, sabemos que esos elementos son las piedras angulares del disfrute estético –porque el conjunto, aquello que transforma las piezas bien ensambladas en obra de arte, eso es el *je ne sais quoi*, el *non so ché*–.

Tercero, Barthes llega a reconocer que lo obtuso suscita “cierta emoción”... cuando precisamente la implicación emocional es uno de los efectos de lo bello –aunque el crítico francés se apresura en especificar que no se trata de una *emoción empalagosa*.

Cuatro, porque la expresión barthesiana de lo obtuso que “se abre al infinito de la lengua” coincide exactamente con la definición que da de la obra de arte esta vez Paul Valéry: el objeto artístico se abre a un mundo de posibilidades infinitas (aunque no siempre gozosas). También coinciden en uno y otro la idea de que lo obtuso se complace en el “juego permutativo del significante” (Barthes) o el arte en el juego infinito de variantes (Valéry).

Cinco, porque Barthes explica que lo obtuso es un lujo, es decir, no surge para un fin específico, no tiene una utilidad directa o concreta. Pero en esto coincide

⁴ Salvo cuando, tras su reivindicación antirrepresentacionista (el significante es mucho más que una mera copia del referente real), obliga a hacer una lectura interrogativa sobre el significante (no sobre el significado), y añade: “C’est une saisie poétique”, es una captación *poética*. ¿Desliz?

⁵ Me atrevo sin embargo a dudar. Entre “es bello porque me agrada” y “me agrada porque es bello”, sigo prefiriendo lo segundo, aunque me remita de nuevo a la definición de lo bello, etc.

como todos sabemos con la definición kantiana... de la belleza, que agrada desinteresadamente, agrada no porque nos sea directamente útil o aplicable a alguna necesidad concreta.

Cinco, porque Barthes afirma que lo obtuso es de la raza de lo cómico, de lo absurdo, “du côté du carnaval”. Parece que estemos oyendo a Victor Hugo cuando diserta sobre lo grotesco como una de las categorías estéticas fundamentales del Romanticismo...

En definitiva, parece que lo obtuso, en general, se parece bastante a lo estético. Y aplicando esto a nuestro tema en concreto, podría decirse que la representación cinematográfica de un banquete contiene un lado obtuso, es decir, puede transformarse en obra de arte y proporcionar una experiencia estética⁶. La escena del festín en *Babette* puede ponerse al mismo nivel que el cuadro de las botas gloriado por Heidegger en *Sendas perdidas*: desvela lo no oculto. El acto de comer, tan simple, tan cotidiano, surge con la fuerza de toda su densa implicación “ontológica” (en el sentido habitual y heideggeriano del término). Comer se vuelve realmente importante, *funda lo dado*.

Es un “ponerse en obra de la verdad”. Realiza esa inversión según la cual no es que comprendamos *El festín de Babette* (como película) a partir de las codornices, los blinis, la vajilla o las copas, sino que comprendemos todos estos objetos, adquieren sentido, *a partir del Festín de Babette*. En definitiva, y como antes apuntamos, existe aquí un “aparecer sensible de la idea”. El lenguaje cinematográfico también es “*la casa del ser*”.

⁶ Con la dificultad que entraña, por otra parte, convertir la mecánica de la manducación, deglución y digestión en obra de arte, comparada con el acto de oler un aroma, rozar un tejido, etc., etc.