



## *Sentarse a la mesa del Señor. Metaforizaciones y conflictos en La última cena de Tomás Gutiérrez Alea*

por Flavio Fiorani

### JUGAR CON LA FICCIÓN Y ACERCARSE A LA POLÍTICA

Puesta en escena de la experiencia de la esclavitud por medio de una alegoría política, *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea (1976) intenta desenmascarar el verdadero significado de todo proyecto colonizador que con la religión católica legitimó la explotación de la mano de obra esclava en América.<sup>1</sup> Un “cine imperfecto” nos devuelve como ficción un relato histórico-documental que reivindica la diferencia de la negritud en cuanto componente irreductible de la cubanidad, rescata la memoria de un hecho que no cesa de insistir desde otro tiempo y reitera el valor histórico de la revuelta del oprimido. La “estética del conflicto” del director de cine cubano como su intento de ver la realidad *a través* de la ficción (Gutiérrez Alea 1981: 176) procuran tal figuración en una Semana Santa en la Cuba de fines del siglo XVIII, escenificándola como un fracasado intento de disciplinamiento y aculturación de la otredad esclava en la época colonial. Una lectura en contrapunto con la historia de América Latina en los años 70 del siglo XX indica que la película guarda cierta relación con factores geopolíticos de territorialización y desterritorialización en los que el extrañamiento del sujeto subalterno sólo se torna visible por la violencia. En este contexto la consigna del cine épico-didáctico de Gutiérrez Alea también vendría a ser, muy a tono con la

---

<sup>1</sup> Producción: Santiago Llapur y Camilo Vives para el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos; Guión: Tomás González, María Eugenia Haya, Tomás Gutiérrez Alea; Intérpretes: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Idelfonso Tamayo, Julio Hernández, Tito Junco; Director de fotografía: Mario García Joya; Música: Leo Brouwer; Edición: Nelson Rodríguez; Escenografía: Carlos Arditti; Sonido: Germinal Hernández; Vestuario: Jesús Ruiz; Sombreros: Lidia Lavallet; Asesores: Manuel Moreno Fragnals, Rogelio Martínez Furé, Nitza Villapol; Argumento y dirección: Tomás Gutiérrez Alea; Duración: 108 minutos.



“estética del hambre”, la representación del conflicto estructural entre el poder y los oprimidos, la puesta en tela de juicio de la religión y la razón occidental como terreno exclusivo de la disputa por la verdad, la dramatización del fracasado intento de apropiación de lo simbólico y de las conciencias de la fuerza de trabajo esclava.

Por lo pronto, aventuramos la idea de que *La última cena* alude también a la pugna entre la fascinación ejercida por la consigna igualitaria del socialismo cripto-eurocéntrico y la emergencia del discurso americanista en *Calibán*, tal como en 1971 el ensayo de Roberto Fernández Retamar lo había explicitado y legitimado en relación con la política cultural de la revolución castrista. Tomando en cuenta la coyuntura política cubana de mediados de los 70 del siglo XX, la película brindaría inclusive una lectura crítica de la postura que asume el comunismo como un dogma. El propio Gutiérrez Alea declaró que la representación metafórica de acontecimientos reales quería denunciar las nefastas consecuencias de la adopción del comunismo como una religión. Poniendo al desnudo el carácter artificial del universalismo marxista – otra forma de lenguaje colonizador en tanto ideología foránea – el cine político de Gutiérrez Alea ofrece una lectura en contrapunto con la afirmación de la existencia de una cultura latinoamericana con rasgos propios y por ende con el derecho-deber de oponerse, con la doble imagen de Calibán, a toda influencia foránea.

*La última cena* plantea una denuncia a un doble nivel: el del paternalismo católico de importación europea como base de una sociedad donde los negros tenían la esclavitud por vida, y la falacia de todo intento de implantación de un discurso “universalista” (de la salvación de las almas como del marxismo como calco y copia). El gesto genealógico que estaría a la base del film – “restituir la verdadera imagen del esclavo en nuestra historia” – (Gutiérrez Alea en Hernández 2003: 845) rescata un componente fundamental de la sociedad de la isla en un momento histórico, finales del siglo XVIII, en el que se produce la “revolución plantadora cubana” (Moreno Friginals 1995: 166), a saber, el poderoso impulso a la producción azucarera en el marco de la globalización atlántica. En la resistencia a la territorialización como control-disciplinamiento – los esclavos rehúsan el proyecto de aculturación con el que se intenta desactivar la amenaza del cuerpo salvaje – radicaría el valor de una pugna que, ayer como hoy en día, caracteriza a la lucha de los desposeídos, a los sujetos “sin historia” y a la irresuelta tensión entre multitud y sujeto nacional-popular. Inclusive se ha calificado al cimarrón Sebastián, el esclavo sobreviviente a la masacre final, de “nuevo Calibán” al vincular las líneas de fuga que su figura ejemplifica con las potenciales insurgencias de la multitud en el presente (Hernández 2003: 846-47). Ofrece así una lectura a “contrapelo” de la lógica de la transculturación que, además de resultar más útil que la consideración de la película como mera escenificación del conflicto entre las conciencias del amo y el esclavo que estructura la dialéctica hegeliana, constituiría una oblicua referencia al proyecto homogeneizador del estado nacional cubano después de la independencia.

La película guarda una estrecha relación con hechos realmente ocurridos. Nos da la ilusión de una veracidad “documentada”, apela a un momento histórico determinado (“los hechos que aquí se relatan tuvieron lugar en un ingenio de la



Habana durante una Semana Santa a finales del siglo XVIII”) y cuenta con el asesoramiento de historiadores y antropólogos del calibre de Manuel Moreno Fraginals y Rogelio Martínez Furé, y de Nitza Villapol, conductora de un programa de televisión y renombrada autora de libros de cocina. El Jueves Santo de 1789 el Conde de Casa Bayona efectivamente lavó los pies a doce esclavos de su ingenio azucarero (Zemon Davis 2007: 66), y se reunió con ellos emulando la Última Cena de Cristo y sus apóstoles, explicándoles qué es la “perfecta felicidad” y ofreciéndoles un futuro mesiánico. Invitándolos “a la mesa del Señor”, el Conde comparte con ellos con los símbolos centrales del catolicismo: la figura y el sacrificio de Jesucristo, el paraíso terrenal, el sacramento de la eucaristía, el vínculo de Cristo con sus apóstoles, el amor a Dios y la salvación eterna. Junto a ello, el film desestructura una historia hegemónica, autoriza una lectura política de los hechos y rescata la rebelión de los esclavos del siglo XVIII como un acontecimiento silenciado cuya función ejemplarizante alude a la coyuntura de la Cuba revolucionaria.

Muestra de un cine didáctico y documental, el filme cuenta que el deseo de aplicar los adelantos de la ciencia a las técnicas de procesamiento del azúcar no logra complementarse con el proyecto de la aristocracia, o sea profundizar la explotación de la mano de obra con el control religioso. Al finalizar el siglo XVIII, el contrapunteo del azúcar y el tabaco tuvo más que una significación económica: disparó el conflicto entre dos sistemas económicos y, en cierta forma, entre dos nacionalidades de las que el Conde de Casa Bayona personificó la naciente cubano-española (Moreno Fraginals 1998: 170). El proyecto de renovación técnico-material, los nuevos equipamientos industriales para maximizar el procesamiento del azúcar y el suministro continuo y barato de esclavos conformaron una “revolución” de la que participaron concretamente los técnicos franceses huídos de Saint-Domingue (la parte francesa de la isla Española). La película es también la puesta en escena de esta duplicidad, de la ambigüedad del mestizaje en cuanto mito nacional y fundacional y marco ideológico de un proyecto de disciplinamiento que habría de ser el principal soporte del auge azucarero, y denuncia la irreductibilidad del intento de la sacarocracia de cambiar las reglas del juego y la reacción que “lleva a un colectivo subalterno aparentemente ‘pacífico’ a pasar a la rebeldía abierta” (Lienhard 2008: 19).

Sin embargo, a la hora de establecer los logros del filme no es suficiente reconocer el relato aleccionador de un cine épico-didáctico que quiere rescatar a los esclavos de su vida oscura escenificando el conflicto entre un sacarócrata y sus esclavos. En mi opinión, una reflexión que aborde el complejo entramado de sus significaciones demuestra que, más allá de su carácter alusivo a la realidad cubana del momento, la idea de la película es poner de manifiesto el cortocircuito cultural que se produce en el momento en que el intento de compaginar lo occidental-cristiano y la heterogeneidad absoluta del otro esclavo deriva en conflicto entre lo visible y lo invisible, entre contingencia histórico-social y los símbolos del catolicismo. La teatralización del ritual del Jueves Santo en la que un amo enseña a sus esclavos el camino a la salvación eterna revalora el carácter profundamente humano de la simbología de la Cena y al mismo tiempo deconstruye y desmitifica creencias y



lenguajes con los que el poder blanco intenta maximizar la explotación de la fuerza de trabajo con el control patriarcal.

#### POLARIDADES, AMBIVALENCIAS, METAFORIZACIONES

Por lo pronto *La última cena* explicita en los diálogos la duplicidad de dicho proyecto de disciplinamiento-asimilación. Un rasgo decididamente alusivo tienen las conversaciones que el Conde mantiene con Monsieur Gaspar Duclé, el maestro de azúcar mulato que ha huido de Saint-Domingue, al llegar al ingenio el Miércoles de Semana Santa, y con el capellán que de inmediato lo informa de lo “precaria” que es su misión adonde escasea el temor a Dios. Luego el Conde le manifiesta al mayoral Don Manuel sus temores por la difícil situación del momento: “El mar está revuelto, está difícil timonear esta nave”, añadiendo que anda perdido “en un laberinto de tinieblas”. Un repentino cambio de escena muestra a un Cristo crucificado frente al que el sacarócrata proclama: “Estamos en Semana Santa, hay que cumplir con Dios!”.

En el trasfondo de dichas conversaciones están los aspectos apocalípticos que alcanzó la insurrección de los “jacobinos negros” de Saint-Domingue en 1791. La película da la ilusión de una veracidad documentada y al mismo tiempo coquetea con la imprecisa ubicación histórica de los acontecimientos (“los últimos años del siglo XVIII”), brindando la impresión de que los hechos narrados ocurran después de la sublevación de la parte francesa de la isla Española (Zemon Davis: 67). Además, la realidad histórico-cultural funciona como referencia necesaria para entender el lenguaje metafórico que caracteriza la disputa entre el maestro de azúcar y el capellán acerca de los “complicados ritos” necesarios para llevar a cabo la “transmutación”, o sea la refinación de la yerba del azúcar: ambos reconocen que “lo destinado a blanco ha de ser primero negro”, pero no coinciden en cómo conseguir dicho resultado. Con los sacramentos por una parte y con los nuevos aportes de la técnica por otra el azúcar debería ser acabado, quebrado, purgado igual que las almas en el Purgatorio, si bien el maestro de azúcar y el capellán deben lidiar cada uno con sus propios “ritos”: los cambios tecnológicos y los sacramentos. El capellán discrepa de la equiparación entre procesamiento químico y purificación de las almas de la fuerza de trabajo con la religión católica que en cambio plantea el maestro de azúcar: la metáfora de la regeneración se apoya en un mecanismo de naturaleza dinámica que culmina de alguna manera en una fusión dirigida a mejorar aquella combinatoria humana que surge de la economía sexual de la colonia. En efecto, el procesamiento del azúcar y la conversión de las almas son presentados como muestras de la manipulación ideológica en la que se apoya el complejo juego metafórico articulador del discurso del mestizaje y su intento de reconciliar la conflictiva diversidad de lo cubano. Pero, por otro lado, esos “ritos” expresan un deslizamiento de sentido, porque son el reconocimiento insoslayable de que la cultura cubana es el resultado de múltiples aportes (la religión católica así como la esclavitud negra), y muestran que el lenguaje



metafórico de la ficción documental de Gutiérrez Alea quiere denunciar las nefastas consecuencias de la importación de modelos foráneos para el disciplinamiento de la sociedad cubana (en el siglo XVIII como hoy en día).

A Don Gaspar Duclé, el Conde le expresa su propósito de traer más esclavos e implementar tecnologías modernas. Éstas permitirán procesar más eficazmente la caña transformándola de negra a blanca. La “regeneración” del azúcar suena como metáfora de la incorporación de los esclavos a un sistema de producción que, al incluirlos en una organización productiva más racional, por fin disuelva la heterogeneidad étnica en el proceso integrador y homogeneizador de la transculturación. El discurso es una clara referencia intertextual a los procesos de mestizaje tal como los ha planteado Fernando Ortiz al afirmar que “el azúcar cambia de coloración, nace parda y se blanquea; [...] es almibarada mulata [...] y luego se refina para pasar por blanca” (Ortiz 1973: 24). Desenmascarando de tal forma la fusión racial y cultural como mito fundacional conciliador y manipulador y como proceso integrador que resultaría de una cocción capaz de normalizar la heterogeneidad de los cubanos: las diferencias étnicas y culturales, así como los conflictos planteados por los sectores negros, irían a parar a un mismo “caldero” adonde se “cuecen” versiones cohesivas de la pluralidad nacional.

La desarticulación de la idea del mestizaje como disolución de las contradicciones en un conjunto homogéneo continúa en la conversación que el Conde mantiene con el capellán, quien discrepa de la visión que asimila la depuración del azúcar a través de complicadas operaciones fisicoquímicas a la purificación de las almas de los esclavos en el Purgatorio. Desde el comienzo, el filme muestra el efecto de extrañamiento que produce un léxico regido por un conjunto de polarizaciones y comparaciones. Por lo pronto, el Conde y sus proyectos de transformación tienen que compatibilizarse con “las tinieblas en las que vivimos”: la metáfora de la oscuridad materializa su percepción de la profunda distancia que separa a los blancos de los negros. Figura retórica de la dominación colonial, las tinieblas atestiguan cuán oscuro e indefinido resulta el mundo de los esclavos y el constante temor a su rebelión. Su fuerte carácter expresivo alude a los rasgos invisibles de una realidad que no puede ser vista ni representada. Son, inclusive, una figura retórica disparadora de fisuras y desavenencias entre el Conde y el capellán: la evangelización de los negros del ingenio es una misión precaria porque, según el cura, no depende en absoluto de la operatividad del proceso de disciplinamiento de la mano de obra. En su discurso el capellán plantea la perspectiva escatológica y la salvación de las almas como un camino opuesto a los “complicados ritos” necesarios para la purgar el azúcar a través de un procesamiento químico. Adoctrinar con el agua bautismal no soluciona el problema de la cristianización de los esclavos negros (Moreno Friginals 1998: 136), porque lo más importante es

ir al cielo, ir a ver a Dios, vivir en la misma casa de Dios, comer en la misma mesa de Dios, con la Virgen santísima, con los ángeles y los santos que son nuestros



hermanos. Allí ninguno manda a otro, ninguno se pone bravo, allí todo es de todos.

En la larga secuencia de la cena también la escenografía muestra el dualismo entre las tinieblas y la luz. En un comedor escasamente iluminado por el fuego de las velas, la discursivización del significado del Jueves Santo es abierta por el anuncio del Conde que múltiples polarizaciones estructuran el mundo y la vida: sagrado/profano, puro/impuro, permitido/prohibido, bien/mal, luz/oscuridad, castigo/recompensa, condenación/salvación. En el espacio semántico de la mesa del Señor domina el lenguaje metafórico: los símbolos de la religión católica y el mensaje alegórico que éstos transmiten son presentados como auspicio para la redención de la humanidad a través de la pasión y la muerte de Jesucristo. Con el tránsito de los esclavos de las tinieblas del pecado a la luz de la gracia y la purificación de sus almas con la liberación de la esclavitud terrena para alcanzar la libertad de la vida eterna, el Conde plantea la salvación por medio del acontecimiento mesiánico:

Todo esto es para ustedes. Es un día especial, como cuando Cristo se reunió con sus discípulos que eran como sus esclavos. Cristo se iba al Cielo, tenía que sacrificarse, que pagar por todo lo malo que el hombre hace. Coman y beban.

Jugando con su doble rol de Soberano y Salvador, el Conde-Cristo ofrece en su relato la posibilidad del fin de la esclavitud y hace ver el mundo y la vida humana de otra manera. Al inaugurar el tiempo mesiánico, detiene la validez de la ley, suspende las relaciones jerárquicas ejercitadas con el dominio de los cuerpos a través del trabajo obligatorio. En la ficcionalización de la Cena como suspensión de la ley ("En un día como hoy Cristo se humilló ante los hombres, un amo se humilla ante sus esclavos! Más vino, más vino!"), lógica soberana y estado de excepción configuran un "poder constituyente" (Agamben 2005: 258-259). En una mesa en la que abunda la comida y con una escenografía inspirada en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII, el Conde ofrece a sus invitados el acontecimiento mesiánico. Pero, al mismo tiempo, no deja de recordar a los doce esclavos seleccionados de la dotación que al tener ellos solamente una *zoé*, su estado informe y su contenido salvaje deben ser disciplinados: "Negro tiene cabeza dura, negro tiene que obedecer! El mayoral tiene razón en ponerse bruto!". La lógica soberana consiste en que el poder disciplinario administre y maximice vidas y cuerpos esclavos con el nuevo trapiche mencionado por el Conde al llegar al ingenio y que, inclusive, logre desactivar la amenaza de la rebelión que puede poner en jacque al poder blanco: "Hay que tener paciencia, los discípulos lo entendieron cuando lo vieron en la cruz".

El estado de excepción de la cena y el acontecimiento mesiánico ponen de manifiesto la "paradoja de la soberanía" (Agamben 2005: 259) escenificada en la cena: aunque el cuerpo esclavo se confirme espacio de disciplina, la oferta de la redención a cambio de la obediencia prefigura una nueva vida. El deslizamiento de sentido que



implica el oxímoron del poder de incluir excluyendo, o sea el estado de excepción como suspensión de la ley, hace que el acontecimiento mesiánico sea el concepto-límite de la experiencia religiosa. El oxímoron del estado de excepción juega con la polaridad entre las tinieblas y la luz y muestra que el Conde-Cristo está, al mismo tiempo, en el afuera que le permite (como Soberano) suspender la ley y en el adentro con el que establece dónde comienza la a-legalidad. Con el dispositivo del estado de excepción, el Conde personifica el biopoder que abarca tanto la exterioridad de la vida material como la interioridad de la redención de sus esclavos.

Comer a la mesa del Señor (el poder soberano) es el acto que redefine los límites entre el adentro y el afuera, la pertenencia y la exclusión. Masa informe, los esclavos deben ser moldeados (otra forma de aculturación metafórica) y su vida anómica, nuda (zoé) tiene que ser encauzada hacia una forma de vida religiosa (el más allá donde está la salvación de las almas). Su vida fuera de la ley, que es también ausencia de *logos*, no se rescata con la libertad que reclama el negro Pascual ("No puedes estar contento porque la verdadera felicidad no consiste en ser libre. La felicidad es otra cosa"). La liberación de la esclavitud del viejo Pascual decretada acto seguido por el Conde ratifica el acontecimiento mesiánico como *crisis* y radical cambio (aunque sea temporario) del orden existente.

El estado de excepción activado por el relato del Conde-Cristo no solamente lo sitúa fuera de la ley, sino que también supone que los esclavos lo acompañen en el camino hacia la salvación. Al presentarlos como potenciales hijos del Señor, el Conde inscribe a los esclavos adentro de un proyecto normalizador y, al representarlos con la luz del amor a Dios, los incluye en la familia cristiana y los expropia de su identidad. Su proyecto integrador culmina en la conciliación de opuestos, en el control disciplinario por parte de la religión cristiana que con su lógica soberana había abierto la discursivización del significado del Jueves Santo. Confirma el poder de representación del Conde-Cristo que con la metáfora de la salvación ha inaugurado el tiempo mesiánico. Su capacidad de "iluminar" la tiniebla salvaje en la que viven sus esclavos demuestra la fuerza que el poder blanco mantiene para con ellos al mostrar la completa visibilidad del individuo disciplinario: el hecho de ser visto lo mantiene permanentemente en sujeción en el sentido que le otorgara Foucault (Foucault 1976: 205).

La "paradoja de la soberanía" hace que el poder absoluto del Conde no radique solamente en el control de los cuerpos esclavos, sino más bien en la fuerza de atracción que la felicidad tiene en la parábola de San Francisco y Fray León: la "perfecta felicidad" es sufrir pacientemente la crueldad y pensar en Cristo. La esclavitud es como el invierno frío en el que, golpeados y sufrientes, San Francisco y Fray León supieron vencerse a sí mismos y soportaron penas e injurias por amor a Cristo. La moraleja de este cuento por imágenes es que los esclavos deben ejercer el control disciplinario sobre sí mismos y

estar contentos cuando el mayoral los golpea. Resistir el dolor con resignación. El castigo del mayoral es el castigo de Dios! Dios recompensa a los que más sufren, a



los que más trabajan, para los que cumplen con lo que Dios manda hay un paraíso en el cielo!

El mensaje aleccionador es que la felicidad representa el verdadero objeto de seducción. La felicidad y no la libertad es la verdadera antítesis a la esclavitud. Igual que en el *Éxodo* bíblico adonde la esclavitud es el comienzo de toda historia, la vida terrena es un desierto que hay que cruzar para alcanzar la Tierra prometida. La escena religiosa reintroduce, a modo de un acontecimiento natural, la posibilidad escatológica que, frente a la inaceptabilidad del orden social, el cuerpo esclavo pueda rescatarse de la contingencia histórica al identificarse con la figura del santo humillado (de Certeau 2007: 21). En el camino hacia la redención las jerarquías sociales son temporariamente derogadas (Zemon Davis 2007: 74). El espacio semántico de la mesa y de la cena refuerza el valor ejemplarizante del amo-Jesucristo que vivió su vida y su muerte en clave pascual, modela la salida del pecado y el camino hacia la redención. Ya ebrio, el Conde declara que si bien a la mesa están sentados negros que son como Judas él, como Cristo, “acepta el destino, con resignación!”.

#### LA DESOBEDIENCIA Y LA PALABRA ABIERTA

En la alegorización del tiempo mesiánico que se lleva a cabo en la cena, los símbolos del catolicismo (el sacramento de la eucaristía, el sacrificio de Jesucristo, la salvación, los apóstoles, el Padre y el Hijo) pronto devienen espacio de negociación entre el amo y sus esclavos. La cena produce el enfrentamiento entre la libertad (ansiosa por los esclavos) y la felicidad (ofrecida por el Conde). A culminación de la larga secuencia central de la película se perfila la línea divisoria entre dos saberes, dos maneras de discursivisar la polarización entre lo sagrado y lo profano, lo permitido y lo prohibido, lo verdadero y lo falso, lo imaginado y lo vivido. De manera que lo que se produce es un conflicto entre metafóricidad y literalidad en cuanto al valor performativo de los símbolos de la religión católica. Con la analogía entre su persona y Cristo, el amo ofrece la “perfecta felicidad” a todos los negros que han tenido el privilegio de “sentarse a la mesa del Señor”. Con la gracia traída por Cristo pronto vendrá la liberación. La capacidad de figuración de la metáfora – el amor por la presencia divina y la esperanza de salvación que transforma a los esclavos que aman a su amo en hijos de Dios y hermanos en Cristo – abre para éstos la esperanza de otra vida mundana.

El discurso del Conde calca lo que el apóstol Pablo escribe en su *Carta a los Romanos*: la gracia de Cristo permite dar salida al persistente conflicto de la carne. Con la muerte de Cristo, que proporciona la (sin)medida del amor de Dios, todos se reconcilian con el Padre por el sacrificio del Hijo. Se trata de otro deslizamiento de sentido: en la “reconciliación” con el Padre (el amo) por el sacrificio de los Hijos se cumple la salvación de los esclavos. Como un fraile que avanza en una tierra incógnita, el Conde pretende iluminar a sus esclavos con la luz del amor a Dios para liberarlos del





pecado del cuerpo esclavo. "El amor a Dios!" les reclama, oponiendo dos tipos de amor: el humano y terrenal por un lado, y el amor a Dios del alma humana por el otro. Dios es lo digno de ser amado por excelencia porque es lo mejor que nos es dable encontrar, pero nosotros estamos en el mundo y Dios no es visible. Por ende la solución es la *caritas* o sea el amor a Dios por sí mismo opuesta a la *cupiditas*, o sea la orientación de las energías hacia el mundo, el amor por las cosas temporales que lastra cualquier afán de contemplación-salvación: "En el Paraíso no hay amo ni tampoco hay esclavo. El en Paraíso sólo cabemos nosotros, todos: el Señor y sus discípulos".

El amor cristiano reabre para los esclavos-apóstoles una condición que la plantación había totalmente clausurado. La *caritas* habilita un espacio en el que todos los seres humanos sin excepción tienen cabida, en el que nadie queda excluido. Al plantear la dimensión de la salvación el Conde introduce el deseo. Asimismo su relato de la salvación – con su carácter ejemplarizante – es habitado por el deseo de los que escuchan. Debido a su capacidad de representar lo sagrado, el propio mecanismo fílmico muestra muy eficazmente el lenguaje teológico que por naturaleza es simbólico: lo sagrado del acto litúrgico de la cena encuentra su correspondiente en la acción cinematográfica que "actúa" en sus espectadores la representación de un camino de salvación y liberación de la esclavitud terrena. En contrapunto con el relato monológico, escatológico y normalizador de la redención cristiana, la película presenta los relatos de los esclavos que en la ficción cinematográfica hablan todos la misma lengua aun perteneciendo a distintas etnias de Africa. Cuando el conde ya ebrio y cansado se duerme en la mesa, empieza la erosión de la ficcionalización de la cena como suspensión de la ley y las palabras de los esclavos – que hasta ese momento han planteado al Conde varios interrogantes acerca de su salvación – adquieren el valor de una voz autorizada, de memoria y documento de una realidad otra.

Por ejemplo Conguito explica por qué los negros lloran. Relata que una familia de Africa occidental quiso vender su hijo a los negreros, pero el niño logró primero vender a su padre y con el dinero trajo comida a su casa. Fue castigado y vendido como esclavo, pero la ironía del cuento es que la familia comió dos veces y esto explica por qué los negros lloran. A continuación habla el lucumí Bambuché (sentado a la diestra del amo y que trabaja con el maestro de azúcar) que en su tiempo había sido un rey y había vendido muchos hombres y mujeres a los barcos negreros. Y finalmente habla Sebastián quien, sentado al lado del Conde y a quien el mayoral le ha cortado una oreja por haber intentado fugarse del ingenio, a la pregunta "¿Quién soy? Te lo pido en el nombre de Cristo!" le ha escupido en la cara a su amo antes que éste se durmiera. Este "Judas", sin embargo, tiene su propia cosmovisión: un Dios hizo la noche y el día, las cosas buenas y las malas, la verdad y la mentira. Relata que la mentira con una machete afilado le ha cortado la cabeza a la verdad que, a su vez, sin ojo ni cabeza le arranca la cabeza a la mentira, se la pone en lugar suyo y anda por el mundo engañando a todos. La verdad, dice Sebastián, es engañosa: de esta forma el discurso de la otredad denuncia la ambigüedad y la ambivalencia del mensaje de redención, la ilusoria trascendencia de la moral cristiana. Esta actúa como un flash



back, como ese artilugio que en el relato cinematográfico es la manifestación de una irrupción, de un fluir distinto del tiempo y de las cosas. Por el efecto de extrañamiento que se percibe al final de la cena, el espectador puede medir la brecha semántica que se ha abierto entre el discurso del Conde y los cuentos de los esclavos, la distancia entre la felicidad y la libertad, lo sagrado y lo profano, lo imaginado y lo vivido, lo permitido y lo prohibido.

Opuestos a la “perfecta felicidad” metaforizada por la salvación con el amor a Dios, los testimonios de los esclavos se constituyen como la voz de la anti-autoridad. Proyectan el pasado en el presente al ser “testigos”, al haber vivido lo que cuentan. Se convierten en voz autorizada. Su verdad se constituye a partir del ver, del testimonio. El simbolismo de sus cuentos – en los que temporalidades radicalmente heterogéneas se encuentran violentamente unidas y perciben su diferencia en cuanto sujetos coloniales (Fornari 2011: 32) – es una “verdad” que niega la ficcionalización performativa del Conde. Es lo único que puede confirmar la “realidad” de lo contado y lo vivido por los negros africanos. Norma cristiana y memoria negra se oponen en la negociación acerca del verdadero significado de la esfera simbólica que sustenta creencias, saberes, culturas. Al plantearse como erosión del discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, el decir otro de los esclavos opera como una inversión de sentido de metaforizaciones y deslizamientos y pone al desnudo el carácter ficticio de la salvación eterna por medio del acontecimiento mesiánico. Desvela la ambigüedad del discurso metafórico que ha regido el proyecto de disciplinamiento y aculturación de la otredad esclava.

El discurso de la redención cristiana no ha podido trasponer el umbral de su propia ambigüedad y por eso es asociado a lo falso, lo engañoso. Con la imagen de la hibridez del cuerpo de la verdad con la cabeza de la mentira, Sebastián ha puesto al desnudo la caricatura ocultada por la salvación cristiana: como ocurre en todo relato de ficción que supone la elaboración de una metáfora (Rella 1986: 13-15), la metáfora narrativa de la salvación es transfigurada en el anhelo de un radical cambio de la vida terrena de los esclavos. Al voltear la jerarquía entre verdad y mentira, el cimarrón desmitifica el misterio del sacrificio del cuerpo y la sangre de Cristo y realiza la “práctica de la diversión” en la que – como afirma Glissant – se obstina esa discontinuidad que será puesta en acto por la otra diversión que es la fuga (Glissant 2007: 73). En el *éxtasis* de las escenas finales en las que los cuerpos esclavos se precipitan “a una lucha cuyo desenlace no puede ser sino su liberación o muerte” (Lienhard 2008: 19), la película exhibe los tonos de un cine épico-documental en el que el ingenio y el sistema de plantación – espacio de atropellos y deshumanización – son puestos en jaque por el colectivo esclavo.

En el domingo de Resurrección, cuando la revuelta ha sido aplastada y las cabezas de los insurgentes clavadas en once postes, el Conde celebra el triunfo cristiano sobre la bestialidad y el salvajismo levantando una nueva iglesia. Aprovechando la duplicidad convocada por el cine en cuanto medio que articula y confronta lo visible con lo invisible, el final de la película enfatiza lo que marca el sueño del oprimido y resemantiza la polaridad que abre la discursivización de la cena



del Jueves Santo: la rebelión es, principalmente, un decir otro de los esclavos y pone de manifiesto su deseo de liberación activado por el acontecimiento mesiánico y por la desmitificación de la ilusión acerca de la verdad y la mentira. La palabra abierta ha sido el principal acto de supervivencia de los doce esclavos que se sentaron a la mesa del Señor “en el universo mudo de la plantación” (Glissant 2007: 73). Organizada de manera no continua – como práctica de la diversión – la palabra que desencadena la deflagración manifiesta una polisemia que implica tanto la luminosidad como el estruendo de una explosión que destruye algo y lo desparrama en múltiples direcciones.

Al estallar en el lugar cerrado de la plantación, la palabra abierta surgida de la contaminación de lo sagrado con lo profano se torna epifanía de una nueva vida: terrenal y libre en la isla de Cuba. Convocada a lo largo de toda la película, la duplicidad del proyecto de disciplinamiento-asimilación de la otredad esclava se torna un proceso que *diffrange*, o sea que aparece no solamente como encuentro, choque, mestizaje sino más bien como una dimensión inédita que permite a cada uno ser aquí y en otra parte, radicado y abierto, perdido en la selva y libre en el mar, errante como el cimarrón Sebastián que buscará su libertad en el monte. Escribe Glissant acerca de la plantación como espacio de confrontación entre lo oral y lo escrito:

La Piantagione è uno dei ventri del mondo, non il solo, uno dei tanti, ma che presenta il vantaggio di poter essere scrutato con la maggiore precisione possibile. Così il limite, che era la sua debolezza strutturale, diventa per noi un vantaggio. E alla fine, la sua chiusura è stata vinta. Il luogo era chiuso, ma la parola che ne è derivata rimane aperta. È una parte, misurata, della lezione del mondo (Glissant 2007: 79).

La expresión oral y la revuelta como acto de supervivencia del oprimido constituyen la segunda matriz (el primer “abismo-matriz” ha sido el barco negrero) necesaria para que la “práctica de la diversión” por fin cuente con el *logos* imprescindible para obtener la libertad del cuerpo esclavo y constituya el espacio de la plantación como un laboratorio de la modernidad.

#### BIBLIOGRAFIA

Agamben G., 2005, “Il Messia e il sovrano. Il problema della legge in W. Benjamin”, en Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 257-277.

de Certeau M., 2007, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.

Fornari E., 2011, *Linee di confine. Filosofia e postcolonialismo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Foucault M., 1976, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.



Glissant É., 2007, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata.

Gutiérrez Alea T., 1981, "Dialettica dello spettatore", in A. Aprà (comp.), *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio Editori, Venezia, pp. 161-220.

Hernández J.A., 2003, "Multitud, devenires y éxodo: *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea", *Revista Iberoamericana*, 205, pp. 839-848.

Lienhard M., 2008, *Disidentes, rebeldes, insurgentes. Resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*, Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt.

Moreno Friginals M., 1998, *Cuba/España. España/Cuba. Historia común*, Grijalbo Mondadori, Barcelona.

Ortiz F., 1973, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ariel, Barcelona.

Rella F., 1986, *La battaglia della verità*, Feltrinelli, Milano.

Zemon Davis N., 2007, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Viella, Roma.

---

**Flavio Fiorani** insegna Lingua e letterature ispanoamericane e Lingua spagnola all'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha pubblicato volumi sulla storia argentina (*La fine del caudillismo. Politica e istituzioni liberali in Argentina 1880-1912*, Roma, Edizioni Associate, 1991), sui paesi del Rio de la Plata (*I paesi del Rio de la Plata. Argentina, Uruguay e Paraguay 1865-1990*, Firenze, Giunti, 1992), con Marcello Flores, sull'impero spagnolo e portoghese (*Grandi imperi coloniali*, Firenze, Giunti, 2005) e sui racconti di viaggio in Patagonia (*Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, Roma, Donzelli, 2009). Ha scritto saggi sul '98 in Spagna, sulla narrativa della guerra civile spagnola, su identità culturali e transculturazione in America latina, sul rapporto tra storia e narrativa in Alejo Carpentier, sul tango, sul muralismo messicano, sui soggiorni di Ortega y Gasset a Buenos Aires, sulla categoria di razza in Argentina e in Perù, sui racconti di viaggio in Patagonia, sul corpo di Eva Perón.

[flavioangelo.fiorani@unimore.it](mailto:flavioangelo.fiorani@unimore.it)