

# A las puertas del cielo. Lo trascendente en el cine de Luc Besson

Nieves ALBEROLA CRESPO

*Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Universitat Jaume I de Castelló*

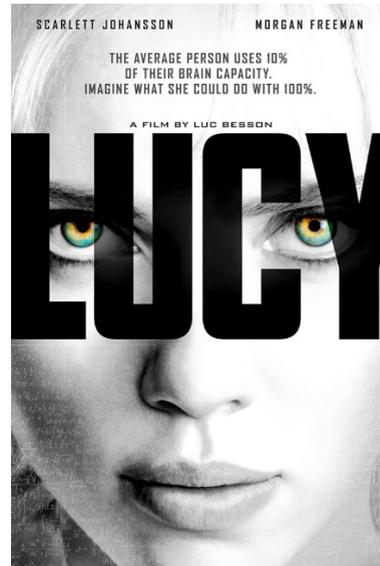
Vicent F. ZURIAGA SENENT

*Facultad de Magisterio y Ciencias de la Educación  
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir*

---

**Resumen:** La extensa filmografía de Luc Besson presenta paradigmas y contradicciones. Aparentemente es un cine comercial de acción que forma parte del *mainstream* y cuenta con muchos seguidores. Además, es un cine reivindicativo pues muestra mujeres fuertes, luchadoras, auténticas heroínas desde la mirada del siglo XXI. A pesar de haber sido tildada de comercial, su obra presenta una profundidad en algunos aspectos que ha llamado nuestra atención. Desde nuestro punto de vista, hay referencias a la trascendencia que pueden pasar desapercibidas. En nuestro trabajo abordaremos las claves para interpretar y entender la manera en la que el cineasta francés nos presenta su particular imagen de Dios. Nos centraremos en el análisis de las teofanías en dos de sus películas, *Juana de Arco* (1999) y *Lucy* (2014). En la primera, al tratarse de dar vida y voz a una santa canonizada por la Iglesia Católica, las referencias a la trascendencia son más evidentes. Sin embargo, en *Lucy* el análisis icónico y narrativo nos permitirá aproximarnos a Dios mediante una nueva metáfora visual.

---

Fig. 1. Cartel de *Juana de Arco*, Luc Besson, 1999.Fig. 2. Cartel de *Lucy*, Luc Besson, 2014.

## 1. JUANA DE ARCO

*La Doncella de Orleans*, patrona de Francia canonizada en 1920 por Benedicto XV “El papa de la Paz”, nace en Domrémy (Francia) en 1412 en el contexto de la guerra de los Cien Años (Richer, 1979). Sus hagiografías, basadas en las actas de su juicio, nos la muestran como una muchacha profundamente religiosa. En estas actas, se afirma las visiones epifánicas de San Miguel, santa Catalina de Alejandría y santa Margarita en su niñez, en el contexto de la guerra en la que los ingleses matan a su hermana. Algunos años después, completamente convencida de que Dios le ha encomendado la misión de expulsar a los ingleses de Francia, va a ver al Delfín, el futuro Carlos VII, a quien le revela la voluntad de Dios para con ella y este le proporciona tropas para levantar el cerco de Orleans (Cordier, 1970: 56). Tras conducir al ejército francés a la victoria sobre los ingleses de Orleans, es capturada y juzgada por la Inquisición, que la declara bruja y la condena a morir quemada en la hoguera (Michelet, 1986: 123). Veinticinco años después de su condena, el rey Carlos VII instigó a la Iglesia a que revisara aquel juicio inquisitorial, dictaminando el papa Nicolás V la inconveniencia de su reapertura en aquellos momentos, debido a los recientes éxitos militares de Francia sobre Inglaterra y a la posibilidad de que los ingleses lo tomaran, en aquellos delicados momentos, como una afrenta por parte de Roma. Por otro lado, la familia de Juana también reunió las pruebas necesarias para la revisión del

juicio y se las envió al papa, quien se negó rotundamente a reabrir el proceso (Sackville-West, 2003: 25).

A la muerte de Nicolás V, fue elegido papa el español Calixto III (Alfonso de Borja) el 8 de abril de 1456, y fue él quien dispuso que se reabriera el proceso. La inocencia de Juana fue reconocida ese mismo año en un juicio donde hubo numerosos testimonios y se declaró herejes a los jueces que la habían condenado (Duby, 2005). Finalmente, ya en el siglo XX, en 1909 fue beatificada por el papa san Pío X y posteriormente declarada santa en 1920 por el papa Benedicto XV. Ese mismo año fue declarada como la santa patrona de Francia.

### *La filmografía sobre Juana de Arco*

Desde los inicios del séptimo arte, la figura de Juana de Arco ha llamado poderosamente la atención, dando lugar a multitud de adaptaciones. De hecho, se trata del personaje religioso más representado tras Jesús de Nazaret. Sara Bernhard la interpretó en teatro como recuerda el famoso cartel de Gasset en la última década del siglo XIX.

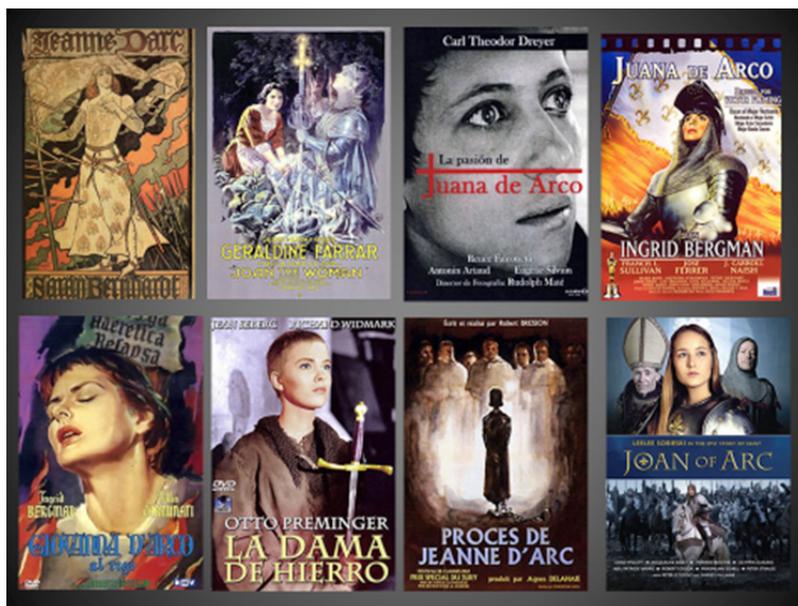


Fig 3. Carteles de algunas de las películas más importantes sobre Juana de Arco.

En 1900 Georges Méliès realizó la primera película muda con una duración de diez minutos en la que, mediante una sucesión de dioramas, nos muestra las escenas de la vida de la santa: desde las apariciones de San Miguel y otros san-

tos hasta su ejecución en la hoguera. Cecil B. De Mille fue autor de una película en 1916 de escasa fidelidad con sus hagiografías pues la producción fue concebida con fines propagandísticos en apoyo a la intervención de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial (Ortega Mantecon, 2017).

En 1928, el danés Carl Theodor Dreyer realizará la indiscutible obra maestra sobre la heroína francesa. El cineasta utilizó actas originales del juicio, desarrollando una narración cimentada en el profuso empleo de primeros planos. Juana, interpretada por Renée Falconetti, quedaría inmortalizada para la historia por su excelsa interpretación.

La película de 1948 dirigida por Víctor Fleming fue una producción de gran presupuesto, al que se añadía el interés de Ingrid Bergman por representar a la santa. Sin embargo, el film fue un fracaso tanto en lo artístico como en lo económico. Ingrid Bergman, apasionada por el personaje, quiso repetir el protagonismo de nuevo bajo la dirección de Roberto Rossellini. En 1957 La Paramount nos contará de nuevo la historia de la santa francesa con cierto estilo teatral de la mano del director Otto Preminger, con Jean Seberg que debutaba como protagonista. En 1962 Robert Bresson, interesado por las temáticas espirituales, abordó el mismo episodio de la vida de Juana (su juicio y condena) que Dreyer, en un trabajo mucho más sobrio y pausado. El francés confeccionó el reparto con intérpretes no profesionales, logrando uno de los mejores retratos de su compatriota, aunque sin alcanzar el magistral nivel de la versión de Dreyer, con la que es inevitable la comparación.

En 1999 se estrenaron dos biografías muy distintas de la patrona de Francia. La dirigida por Luc Besson, que vamos a analizar a continuación, y una miniserie de tres capítulos de Christian Duguay que relata la vida de Juana desde sus humildes orígenes hasta su dramático final. La miniserie presenta una equilibrada conjunción entre un estilo pretendidamente efectista, su vistosa ambientación y la buena actuación de la jovencísima Leelee Sobieski; todo ello da como resultado una cinta muy grata a la par que más asequible para el público que otras adaptaciones. Entre los secundarios figuran ilustres veteranos como Peter O'Toole, Shirley MacLaine o Maximilian Schell (Mateos, 2017).

En el caso de la película de Luc Besson, la producción tuvo un relativo éxito comercial con más de 8 millones de dólares de beneficios en taquilla sobre un coste de 60 millones de dólares. La mayor parte de la crítica la considera una película fallida; a modo de ejemplo, la crítica de Alberto Mateos: “Este violento *biopic* tiene su principal talón de Aquiles en una histórica Juana, sobre la que Besson no aclara si está movida por Dios o por alucinaciones” (2014), crítica que evidentemente no compartimos pues consideramos que las virtudes de la película están muy por encima de las proclamadas carencias que otros críticos, como Sánchez Rodríguez (2015), también se han empeñado en afirmar. Por eso presentamos el análisis de este film y *Lucy* como paradigmas de lo trascendente en Luc Besson.

### *Las teofanías, la visión de Dios y de la Gracia en Juana de Arco*

La historia comienza con Juana como una niña pequeña, confesando sus pecados en una iglesia (por segunda o tercera vez en el mismo día). El relato de la confesión de Juana se nos presenta como una primera aproximación a la gracia en donde Juana manifiesta su primera teofanía. Al sacerdote le asombra que Juana sea tan profundamente religiosa y le pregunta si todo va bien por casa, con su familia y con sus amigos. Nada parece ir mal en su vida y el sacerdote comprende que es una chica muy religiosa.

Juana en confesión explica al sacerdote la visión del Niño Jesús que “[...] me dice que sea buena y que ayude a todos.” El sacerdote la despide mientras pronuncia la fórmula canónica de la absolución.



Fig. 4. Primera teofanía. La visión del Niño Jesús relatada en la primera confesión.

Escena 1. Confesor: ¿Hay alguien ahí? Juana: Juana. Confesor: Me alegra verte, pero venir dos, tres veces al día... Juana: Confiésemme. Confesor: Te confesaste esta mañana. Juana: Debo confesarme otra vez. Confesor: ¿Qué terrible pecado has cometido que no puede esperar hasta mañana? Juana: He visto a un monje descalzo y le he dado unos zapatos. Confesor: La caridad no es pecado. Juana: Los zapatos no eran míos. Confesor: ¿De quién eran? Juana: De mi padre. Confesor: Seguro que te perdona. Juana: Ya lo ha hecho. Quiero el perdón de Jesús.

Confesor: ¿Y por qué vienes tan a menudo? Juana: Aquí me siento segura. Aquí puedo hablar con Él. Confesor: ¿Él? Juana: Bueno, yo intento hablarle. Pero casi siempre es Él el que habla. Confesor: ¿Quién es... “Él”? Juana: Nunca dice su nombre. Confesor: ¿Qué aspecto tiene?

(Imagen de la visión de Juana del Niño Jesús, sobre un trono de piedra.)

Juana: Hermoso. Confesor: ¿Y qué te dice? Juana: Dice... Dice que sea buena y que ayude a los demás, y que me cuide. ¿Cree que viene del cielo? Confesor: Es posible. Pero venga de donde venga, creo que deberías escucharle. A mí me parece que te da muy buenos consejos. “*Ego te absolvo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen.*”

El final de esta escena resulta esencial con la absolución canónica que recibe Juana y que Besson cerrará con la absolución final pronunciada por la última teofanía antes de su ejecución en la hoguera. Tras la confesión, Juana sale dando saltos de alegría de la iglesia, agradecida por haber sido perdonada por Dios y Jesús. Pero de regreso a casa, se extravía; se encuentra una espada y tiene una visión violenta y sobrenatural.



Fig.5. Segunda teofanía. La visión de la espada.

El cineasta francés nos presenta la segunda teofanía representada por el encuentro con la espada: Juana en éxtasis encuentra una espada, la toma y regresa a su pueblo. Cuando llega, ve que el ejército invasor inglés ha comenzado a quemarlo todo. Logrará esconderse en su casa. Desde su escondite observará indefensa cómo su hermana mayor es violada y asesinada.

Escena 2. Segunda teofanía. Juana corre por una ladera. Tropicieza y cae rodando. Se suceden diversas imágenes: una figura en el interior de la iglesia, un plano corto de la campana repicando, rostro de Juana. Oímos una voz en *off* masculina: “Juana...”. De nuevo la campana y Juana tendida en la hierba, con los brazos en cruz y la cámara elevándose sobre ella. Al lado de Juana hay una espada. Inserto del rostro del niño de la visión de Juana. Juana se fija en la espada y la coge. Estirada en la hierba, mantiene la espada en alto. De nuevo, una voz en *off* masculina: “Juana...”. Contrapicado desde el punto de vista de Juana con la espada apuntando al cielo y primerísimo plano del ojo del niño. Juana se levanta sobresaltada. El sol ya no brilla. Ve frente a ella el trono de piedra de sus visiones. Un grupo de hombres pasa galopando cerca de ella. Un lobo se acerca a Juana, que se asusta. El lobo parece irse, pero de pronto aparece una manada de lobos corriendo hacia ella. Juana sostiene su espada. Los lobos pasan de largo al tiempo que vemos a los hombres disparar flechas encendidas. Juana corre frenética con la espada en la mano. Al fondo, ve el poblado en llamas.

Después de sobrevivir al ataque, Juana se va a vivir con unos familiares lejanos. Besson nos presenta una segunda confesión, en la que le confiesa al cura que quiere olvidar a sus enemigos, como enseña la Biblia, pero que no puede

hacerlo. Tras la confesión, Juana, interpretada por Mila Jovonich, experimenta la tercera teofanía.

Escena 3. El cáliz de sangre. En medio de la tormenta, la pequeña Juana entra en la iglesia vacía y avanza hacia el altar. Va en busca del cáliz y lo prepara, lo alza, lo toma. En contrapicado vemos en segundo término la cruz. Juana: Quiero estar en comunión contigo, ahora. (Bebe frenéticamente mientras resuenan los truenos.) (Intercambio de planos contrapicados de la cruz con planos picados del rostro de Juana, con su parte inferior enrojecida por el vino).

En esta escena Besson vincula la pasión de Juana a la Pasión de Cristo en el huerto de los olivos, desde el punto de vista de ella. En contrapicado vemos en segundo término la cruz, imagen simbólica de que está tomando el mismo cáliz que Cristo en Getsemaní, prefiguración de su pasión. En la imagen final se nos muestra la visión de san Miguel arcángel que aparece en la mayor parte de los relatos fílmicos sobre la vida de Juana, desde la película de Meliès hasta la de Besson, que utiliza el efecto visual de la vidriera para referir la aparición de san Miguel y la visión de Cristo en Majestad, que la insta a presentarse ante el Delfín de Francia.



Fig. 6. Georges Meliès,  
"Juana de Arco y su visión de San Miguel", *Juana de Arco* (1900).



Figs. 7 y 8. Luc Besson,  
"Juana de Arco y su visión de San Miguel",  
*Juana de Arco* (1999).

Por indicación de la visión teofánica, Juana llega a Chinon donde se encuentra el Delfín, futuro Carlos VII, con la idea de que le dé un ejército para liberar a Francia de los ingleses. Sus consejeros recelan y vuelve a ser advertido de la posibilidad de que Juana sólo quiera matarle. Carlos VII, interpretado por John Malkovich, idea un plan tomando a un servidor como doble suyo. Juana se sitúa delante del trono, pero le dice a quien está sentado ahí, Jean d'Aulon, que es un buen hombre pero que él no es Carlos VII. Juana encuentra al Delfín entre la multitud, pero sus caballeros impiden que se acerque más a él poniendo sus da-

gas en su cuello. Carlos pide a los caballeros que bajen la guardia y Juana le dice: “Tengo un mensaje del Rey de los Cielos para ti, y sólo para ti”. En una habitación privada, Juana le habla de sus visiones y teofanías, así como del mensaje de éstas para que Juana lidere al ejército francés a la victoria contra los ingleses, y le dice que sólo entonces él llegará a ser el Rey de Francia.



Fig. 9. Visión de Cristo en Majestad que insta a Juana a entrevistarse con el Delfín para liberar a Francia de los ingleses.

El Delfín confía su suerte a Juana nombrando a Jean d'Aulon como asistente de la doncella, que marcha a la guerra ataviada con una armadura y con un estandarte largo y blanco. Lidera al ejército francés en Orleans que estaba bajo el mando militar de Juan de Dunois y a partir de este momento comienza la acción en la película con la sucesión de batallas contra los ingleses en las que se suceden muchos prodigios. Juana ha liberado Orleans y regresa a Reims para asistir a la solemne coronación de Carlos VII de Francia. Sus campañas militares continúan hasta los muros de París. Al considerar que Juana comenzaba a convertirse en una amenaza a nivel político, Carlos conspira para que Juana sea capturada por las fuerzas enemigas y sea hecha prisionera en Compiègne por el Duque de Borgoña, que la venderá a los ingleses.

En la cárcel de Rouen, ciudad francesa que está bajo la ocupación inglesa, se nos muestra la quinta teofanía, el juicio de Dios y su conciencia, que nosotros interpretamos como la teofanía de Cristo, a diferencia de otros críticos que consideran esta visión como signo de la confusión mental de Juana y en sus críticas nos la presentan como su “conciencia” (Sánchez Rodríguez, 2015: 5-6). Un misterioso hombre con barba, vestido de negro y con capucha, se le aparece en la celda y comienza a cuestionar sus visiones. Este personaje, interpretado por Dustin Hoffman, le dará la absolución final, con la fórmula canónica, ante

la negativa de los ingleses y las autoridades eclesiásticas de ofrecerle el alivio sacramental.

Cuando está siendo procesada, ella se niega a cooperar con sus captores. Su defensor causa alboroto en la sala, y Pierre Cauchon, el obispo de Beauvais, decide que el caso debería ser estudiado de forma privada. Los ingleses instan a Cauchon a que la iglesia condene y ejecute a Juana de Arco por herejía, puesto que los soldados ingleses tienen miedo de seguir luchando mientras ella siga viva. Sin embargo, el obispo está preocupado por condenarla pues cree en su inocencia.

Besson nos presenta un relato que nos recuerda al juicio de Cristo ante Pilatos. Intenta ofrecerle un pacto sobre los cargos que se le imputaban y le pide que firme unos documentos a cambio de escuchar su última confesión. El obispo, aliviado, muestra la firma de retractación a los ingleses y les dice que Juana ya no puede ser quemada por hereje y que ahora sólo el gobierno inglés, y no la Iglesia, pueden convertirla en una mártir. Los ingleses no aceptan la decisión del obispo y justifican su condena travistiéndola bajo tortura con ropas masculinas. Cauchon, temeroso de los ingleses, abandona a Juana a su destino, sin escuchar su última confesión.



Fig. 10. Quinta teofanía. Absolución final:  
*Ego te absolvo in nomine patris et filii et spiritus sancti. Amen.*

La teofanía epifánica, que nosotros entendemos como Cristo, se ofrece a escuchar su última confesión, si bien la sitúa frente al abismo de la duda por si los signos que ella vio eran sólo los que ella quería ver; y le pregunta si ella luchó en nombre de su hermana por venganza. Ella admite haber sido egoísta y cruel y confiesa sus pecados.

Tras la negativa de los jueces a confesarla, Juana se queda sola en la celda. La teofanía de Cristo aparece a su lado. Teofanía: ¿Quieres confesarte? (Ella asiente.) Te escucho. Juana: He cometido pecados, Señor. Muchos pecados. He visto muchas señales. Teofanía: Muchas señales. Juana: Las que quería ver. Luché ciega de venganza y desesperación. Fui todas las cosas que la gente cree que puede permitirse ser cuando luchan por una causa. Teofanía: Por una causa. Juana: Fui orgullosa y testaruda. Teofanía: ¿Egoísta? Juana: Egoísta. Teofanía: ¿Cruel? Juana: Sí. Cruel. Teofanía: ¿Crees que ya estás preparada? Juana: Sí. Teofanía (Pone sus manos sobre la cabeza de Juana): “*Ego te absolvo in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen.*”

En la absolución está la clave del dilema planteado sobre quién es esta teofanía. Solo Dios puede perdonar los pecados y no la propia conciencia. Llegados a este punto, Besson nos presenta la teofanía final: la cruz como puerta del cielo descrita en los evangelios, en Mateo (10, 38-39): “Y el que no toma su cruz y sigue en pos de mí, no es digno de mí. El que ha hallado su vida, la perderá; y el que ha perdido su vida por mi causa, la hallará” y Mateo (16:24): “Entonces Jesús dijo a sus discípulos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame”; en Marcos (8:34): “Y llamando a la multitud y a sus discípulos, les dijo: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz, y sígame”; en Lucas (9:23): “Y decía a todos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz cada día y sígame” y en Lucas (14:27): “El que no carga su cruz y viene en pos de mí, no puede ser mi discípulo.”



Fig. 11. Teofanía final.  
La cruz como puerta del cielo de santa Juana de Arco.

El rostro de Juana en la celda se solapará con su semblante en la hoguera. Besson nos presenta la escena final fundiendo en imágenes la pira y la gente que contempla su ejecución mientras el fuego consume su cuerpo. En la plaza de Rouen el 30 de mayo de 1431, con sólo 19 años de edad, Juana muere presa de las llamas. La última imagen es la cruz y con ella la última teofanía: la visión de la cruz y la identificación con Cristo que le abre las puertas del cielo.

## 2. LO TRASCENDENTE EN *LUCY*

En *Lucy* (2014) es innegable que Besson lleva el género de la acción a una nueva dimensión al construir una narrativa visual postmoderna en la que tienen cabida todos los discursos posibles al tiempo que nos sumerge en la hipótesis de lo trascendente utilizando, entre otros, la ciencia ficción como recurso

para crear metáforas visuales de la divinidad. El cineasta francés nos propone un viaje al encuentro de las preguntas que los seres humanos desde los tiempos prehistóricos siempre nos hemos formulado: quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos. Si bien en un primer nivel de lectura se aproxima a estos interrogantes con una simple pregunta: ¿Cómo serían nuestras vidas si pudiéramos usar el cien por cien de nuestro cerebro?

Al tratarse de una narrativa visual postmoderna, el film no estará limitado por conceptos como tiempo y espacio, ni por una narración lineal o estructurada. La velocidad será la que marque el ritmo trepidante de la historia, pues Besson quiere presentar en tan solo noventa minutos las veinticuatro intensas horas de la historia de Lucy, una joven estudiante norteamericana que se verá inmersa contra su voluntad en una trama de tráfico de drogas que propiciará su transformación de ser humano frágil y vulnerable en un ente con ciertos atributos que corresponden a la divinidad. Por ello, vamos a comentar una serie de escenas en las que detectamos guiños a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Nada está utilizado al azar. Se detecta, por ende, la formación cristiana del cineasta francés.

La primera escena que vamos a comentar es la que se corresponde con el secuestro de Lucy, cuando es llevada en volandas por los mafiosos ante el jefe de la banda, el señor Jang. Besson nos presenta su visión particular de una pasión con una escena de prendimiento. Dicha imagen nos recuerda al prendimiento del *Tríptico de los improperios* del Bosco que podemos contemplar en el museo de Bellas Artes de Valencia, y del que el Bosco hizo otras copias, una se encuentra en la National Gallery y otra en El Prado. La inspiración en esta escena resulta evidente.



Fig. 12. El “prendimiento” de Lucy.

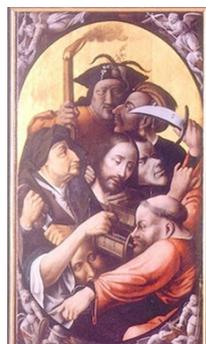


Fig. 13. El Bosco, *El Prendimiento*.  
Tabla del *Tríptico de los Improperios*. Siglo XVI.  
Valencia, Museo de BBAA.

En el momento en el que la joven cruza la puerta de la *suite* del señor Jang, el director francés narra el singular descenso al averno de la protagonista. Al igual que en la iconografía de los infiernos medievales y barrocos, el techo de la *suite* está decorado con la boca de un gran dragón.



Fig. 14. Boca del gran dragón, símbolo del “descenso a los infiernos” de Lucy.

En el inframundo se decide el destino de Lucy. Deberá ejercer de mula y transportar en su cuerpo una nueva droga de diseño llamada CPH4 y para ello le abrirán el costado. Comienza la pasión con la tortura ya que uno de los carceleros le propiciará una paliza que provocará una fisura en el paquete y parte de la encima CPH4 entrará en contacto con su sangre y tejidos, y comenzará el proceso de expansión de las células del cerebro (30%) que le permitirán controlar su propio cuerpo, radiografiar cuerpos y objetos, así como un control tanto de las mentes de las personas como de ciertos medios tecnológicos (la televisión, el teléfono o la radio). La protagonista dice no sentir miedo, dolor o deseo; afirma sentirse “menos humana” y que los conocimientos explotan dentro de su cerebro y no sabe qué hacer con ellos.

Un detalle que llamó nuestra atención es que CPH4 existe. Se trata de una enzima, pero no tiene la capacidad de desarrollar el sistema cerebral neuronal como se afirma en el film. En este universo de fantasía en el que todo es posible, nos interesa de manera especial la definición que se da de la enzima en la película: “Las mujeres embarazadas fabrican CPH4 en su sexta semana de gestación en pequeñas cantidades [...] Le proporciona al feto la energía suficiente para desarrollar todos los huesos de su cuerpo”. Por lo tanto, será una sustancia que tan solo las mujeres son capaces de producir de manera natural la que empoderará el cuerpo de Lucy; la encima será la responsable de que adquiera unos superpoderes que le permitirán progresivamente forzar los límites de su naturaleza humana pasando de la evolución a la revolución.

Lucy se da cuenta de que es capaz de devorar todo tipo de conocimientos, de cualquier área, y surge en ella el deseo de confiar ese saber a una persona que pueda vencer con ellos la dominación, la explotación, la esclavitud o la violencia. Por ello contactará con el científico Samuel Norman (papel interpretado por el actor Morgan Freeman) quien se encuentra dando una conferencia en París<sup>1</sup> y que se dedica al estudio del cerebro humano, a quien le dice por teléfono que se encontrarán en 12 horas pues a ella tan solo le quedan 24 horas antes de su muerte.

---

<sup>1</sup> Curiosamente cuando finaliza su conferencia, el doctor Samuel Norman dice: “Podemos concluir que a los seres humanos les preocupa más tener que ser”.



Fig. 15. Lucy eleva la copa y brinda por las potencias del alma: la inteligencia y el saber.

Una segunda escena muy significativa es la que se desarrolla a bordo del avión que toma Lucy para ir a París. Tras absorber una ingente cantidad de información con dos ordenadores, decide brindar con champagne por la inteligencia, un gesto casi eucarístico que denota su cercanía a la divinidad. Se encuentra en ese momento utilizando el 40% de su cerebro. Será en ese preciso momento cuando notará que su cuerpo empieza a desintegrarse. No puede controlar la materia que lo conforma pues como explica el doctor Norman: “Las células eligen la inmortalidad si el hábitat no es favorable. Eso significa autosuficiencia y autogestión”. Una posible lectura de la escena en el baño del avión es la deconstrucción a nivel simbólico de lo que queda de “humana” en la protagonista. La transformación en cuerpo glorioso como Cristo después de su resurrección, como vemos en este cuadro de Murillo.



Fig. 16. *Transhumanización del cuerpo de Lucy en cuerpo “glorioso”.*



Fig. 17. Murillo. *Resurrección del Señor*, S. XVII. Real Academia de BBAA de San Fernando, Madrid.

Desde de la iconología, de las dos significaciones de la palabra *humanitas* nos quedamos con: “[...] es la lucha entre el hombre y todo cuanto lo trasciende” (Panofsky, 1979: 17 y 18). Esa lucha o batalla es la que curiosamente, en esta escena, se está librando en el cuerpo y la mente de Lucy<sup>2</sup> que al llegar al 50% de su capacidad cerebral le permite cruzar la frontera que separa lo humano de lo divino.<sup>3</sup> No estamos ante la transformación de una persona en una heroína de Marvel. Besson va más allá.

Besson se servirá de unos increíbles efectos especiales para subrayar el control absoluto de Lucy sobre la materia cuando su cerebro alcanza el 50% y el 60%. Ahora necesitamos visualizar la imagen de *Cristo en Majestad*, que con el gesto de los tres dedos da la bendición. En las escenas que tienen lugar tanto en la enfermería del aeropuerto como en uno de los pasillos del *Hopital du Val de Grace* de París, Besson consigue con impresionantes efectos especiales mostrar que, con un simple gesto como si de una bendición se tratara, la protagonista tiene el poder de paralizar la violencia que contra ella desean ejercer. Sin realizar, aparentemente, esfuerzo alguno, será capaz de “dormir” a más de 15 policías y vaciar el cargador de la pistola del comisario del Río. En esa misma línea posteriormente desarmará a los hombres del señor Jang y los elevará hasta el techo, así como creará una pared invisible que impide que uno de los mafiosos escape con el maletín que contiene las bolsas de CPH4.



Fig. 18. Gesto de Lucy mostrando todo su poder.



Fig. 19. *Dextera Domini*. Fragmento. *Pantócrator de Sant Climent de Tahull*, siglo XII, Lérida.

<sup>2</sup> En este punto, la película nos recuerda, de manera tangencial, el proceso de la redención cristiana en el que Cristo, después de sufrir el tormento de la cruz, desciende a los infiernos y se erige en libertador de la humanidad y fuente de salvación. Dicha transformación empieza en forma de redención, Cristo nos redime por su pasión y muerte en la cruz.

<sup>3</sup> Una posible lectura es que no se somete a la materia, igual que Cristo después de resucitado.

De esta manera se subraya el carácter no violento y pacífico de sus métodos frente a la extrema violencia de sus antagonistas que no dudan en derramar sangre inocente. Según Angie Simonis, la resurrección de lo sagrado femenino puede dar respuesta a lo que se considera un callejón sin salida en nuestra sociedad actual (2012: 235). A través del personaje de Lucy se afirma la capacidad de las mujeres de pensar, analizar, construir o crear; la libertad les pertenece por naturaleza y no en virtud de un privilegio, se trata de una libertad que tiene un poder de transformación, un poder sanador y dador de vida. Nos estamos aproximando a un poder abstracto, invisible e insoldable. De hecho, cuando más crece el porcentaje de su inteligencia, más cerca está de la divinidad.<sup>4</sup>

Lucy conseguirá reunirse con un grupo de científicos para explicar una realidad nunca descrita o comprendida del todo. En su tertulia con ellos afirma que durante siglos se han creado y aceptado sistemas, normas y leyes de acuerdo con unos parámetros humanos que en muchas ocasiones han sido erróneos y que la mayoría de las veces han obviado el misterio de lo insondable. Les dirá que “ha llegado la hora”<sup>5</sup> y que han de ayudarla y forzar a que llegue al 100% su actividad cerebral. Conviene recordar que el 100% no es una categoría humana, es una categoría divina. Junto a la omnisciencia tenemos la omnipotencia, que unidas conllevan la superación de las categorías espacio-temporales.

Seleccionamos una tercera escena. Lucy sentada en una silla ergonómica de oficina experimenta una segunda transformación de la materia. Podemos decir que Besson da un paso más, hace un nuevo guiño a la divinidad presentando a Lucy en una especie de trono celestial a las puertas del cielo que vemos en el fondo y cuyo diseño es una cruz. En términos iconográficos, sería un pantocrátor moderno. Se ha alcanzado el 90% de su actividad cerebral.



Fig. 20. Lucy a las puertas del cielo.

<sup>4</sup> Inteligencia máxima es Dios – las potencias del alma, la inteligencia y la voluntad.

<sup>5</sup> Cristo consuela a los apóstoles “conviene que yo me vaya”.

En la propuesta del cineasta francés será una mujer la que desafíe tiempo y espacio con la esperanza de crear un mundo diferente. Dicho cambio nos lo presenta simbólicamente con la transustanciación<sup>6</sup> de Lucy de mujer a Diosa. Por ello, nos invita a acompañar a Lucy en un recorrido visual que converge de nuevo en el paraíso –representado por el encuentro con la primera mujer.<sup>7</sup>



Fig. 21. Analogías de la creación en *Lucy*.

El director reproducirá la famosa imagen de la capilla Sixtina pero en esta ocasión con una propuesta bien distinta: Dios, la divinidad en forma de mujer (Lucy), le otorga las potencias del alma –la inteligencia y la voluntad– a la primera mujer de la época prehistórica también llamada Lucy.<sup>8</sup>

Este viaje finaliza con un guiño al tiempo –que para Lucy es el único que “da legitimidad a la existencia”, “sin él no existiríamos”–, en el segundo anterior al Big Bang, momento en el que dona al doctor Norman el “grial” del saber<sup>9</sup> en

<sup>6</sup> Sobre el término transustanciación, véase García Mahiques (2009: 181).

<sup>7</sup> En *The Language of the Goddess* (1981), Marija Gimbutas comenta que durante miles de años, antes de la llegada de los pueblos de lengua indoeuropea, durante la fase final de la Edad de Piedra y durante toda la Edad de Bronce, no fue un Dios, sino una Gran Diosa, la que reinó en la religión europea. Recomendamos sobre todo la lectura de las conclusiones de este libro pues serán la base de posteriores trabajos centrados en el rescate de lo sagrado femenino.

<sup>8</sup> No creemos que el nombre del personaje femenino haya sido elegido al azar; como las imágenes nos indican, se trata más bien de una referencia antropológica sobre el proceso evolutivo y de hominización en el que destaca el descubrimiento en 1974 de Donald C. Johanson de los restos de la primera *australopithecus afarensis* a quien su descubridor llamó *Lucy*. Este dato es importante para entender la evolución de la protagonista. Si bien las anteriores heroínas de Besson habían estado al servicio de un gobierno, una institución, o un país, su nueva creación servirá a la humanidad y al planeta tierra, adquiriendo el papel de libertadora en el que será un recorrido alegórico sobre el principio creativo cósmico desde la humanidad caída hasta su consecuente regreso al paraíso.

<sup>9</sup> Lucy: “[...] La ignorancia provoca el caos no el conocimiento. Construiré un ordenador y volcaré todos mis conocimientos en él. Buscaré la forma de que tenga acceso a ellos”.

un simple *pendrive* y a continuación se afirma la presencia de la divinidad contestando a la pregunta que se formula en tres ocasiones: “¿Dónde está (ella)?” La respuesta aparecerá en la pantalla del teléfono móvil del comisario: “I AM EVERYWHERE”, que traducido al castellano sería: “Estoy en todas partes”. El tercer atributo, omnipresencia, junto a los ya mencionados (omnisciencia y omnipotencia), podemos decir que cierra el círculo de referencias a la divinidad en la película. Como el ojo que todo lo ve, el actual Big data (ella) se va a manifestar en todas partes como Dios.



Fig. 22. Lucy: “I AM EVERYWHERE”.

¿Por qué no crear otra heroína más al modo de las heroínas de Marvel? Quizá el cineasta francés desee recuperar la divinidad como único camino para de-construir y cuestionar el poder como dominio y estructurar una nueva forma de pensamiento que vaya más allá de la lógica binaria. La voz en *off* de la narradora –que también es Lucy– se despide del espectador con una frase que invita a la esperanza: “La vida nos fue dada hace mil millones de años. Ahora ya sabéis qué hacer con ella”.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2010). *Nuevo Testamento*. Edición a cargo de Eloíno Nacar Fúster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Ed. Nacar Colunga.
- Cordier, Jacques (1970). *Juana de Arco. Su personalidad y su papel histórico*. Barcelona: Ed. Grijalbo.
- García Mahiques, Rafael (2009). *Iconografía e iconología*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Gimbutas, Marija (1989). *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper & Row.
- Duby, George y Duby, Andrée (2005). *Los procesos de Juana de Arco*. Granada: Publicaciones Universidad de Granada.

- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.
- Lyotard, Jean-François (1986). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mateos, Alberto (12 noviembre, 2014). "Lista de las mejores películas espirituales". Recuperado el 13 de octubre de 2018 de <https://www.caminodeemaus.net/listas/mejores-peliculas-espirituales-alberto-mateos/>
- Mateos, Alberto (6 septiembre de 2017). "Lista de las mejores películas espirituales". Recuperado el 13 de octubre de 2018 de <https://www.caminodeemaus.net/listas/peliculas-sobre-juana-de-arco/>
- Michelet, Jules (1986). *Juana de Arco*. Traducción de Angelina Martín del Campo. Ciudad de México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Ortega Mantecon, Alfonso (2017) "La pasión de Juana de Arco", en *Cinema 24*, Zamorano Rojas, Alma y Ortega Mantecon, Alfonso (coord.). Ciudad de México: Ed. Notas Universitarias.
- Panofsky, Erwin (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Sackville-West, Vita (2003). *Juana de arco*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Simonis, Angie (2012). "La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI." *Feminismos* nº 20. Alicante: CEM/ Universidad de Alicante.
- Ramos Quiñones, José María (2012). "Juana de Arco, la espada de Dios". *Clío* 38. Recuperado el 10 de octubre de 2018 de <http://clio.rediris.es>
- Richer, Edmond (1979). *Histoire de la Pucelled'Orléans*. París: Biblioteca Nacional de Francia.
- Sánchez Rodríguez, Pedro (3 de febrero de 2015). *Pantalla 90*. Web del Departamento de Cine de la CEE. Recuperado el 13 de octubre de 2018 de <https://www.pantalla90.es/catalogo-sobre-cuestiones-de-escatologia-en-el-cine-contemporaneo-115-fichas-de-peliculas-entre-1990-y-2005/>
-