

2016

Mesa para dos. La Gastronomía en la Poesía y el Cine Españoles

Dolores Juan Moreno

Follow this and additional works at: https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2

 Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Juan Moreno, Dolores, "Mesa para dos. La Gastronomía en la Poesía y el Cine Españoles" (2016). *Doctoral Dissertations*. 722.
https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2/722

This Open Access Dissertation is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

Mesa para dos. La Gastronomía en la Poesía y el Cine Españoles

A Dissertation Presented
by

DOLORES JUAN MORENO

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

September 2016

Hispanic Literatures and Linguistics

© Copyright by Dolores Juan Moreno 2016
All Rights Reserved

Mesa para dos. La Gastronomía en la Poesía y el Cine Españoles

A Dissertation Presented
by

DOLORES JUAN MORENO

Approved as to style and content by:

Barbara Zecchi, Chair

Anne Ciecko, Member

Roberto Ludovico, Member

Guillem Molla, Member

Barbara Zecchi, Unit Director
Spanish and Portuguese Unit

William Moebius, Department Head
Language, Literature and Culture Department

ACKNOWLEDGMENTS

Las primeras palabras de agradecimiento quiero dedicarlas a mi *advisor*, guía y mentora, la Prof. Barbara Zecchi, sin cuyo apoyo esta tesis no habría sido posible. Quiero agradecerle su habilidad para allanar las sendas más abruptas, su compromiso latente en estas páginas y su sabiduría -de la vida y de los libros-, que es tan cierta y honesta como la sonrisa con la que me recibe siempre.

A la Prof. Anne Ciecko y al Prof. Roberto Ludovico, por aceptar participar en el comité de tesis y por sus acertados consejos, antes, durante y después de la redacción de estas páginas.

Al Prof. Molla, por formar parte de este proyecto y a Guillem, por todos los ca(t)fé(s) que hemos compartido y por los que aún quedan por llegar.

A Giovanni, mi compañero al otro lado de la mesa.

A mis padres, Lola y Juan: a Lola, por su generosidad en la cocina y en la vida. A Juan, por esperarme siempre con la mesa puesta.

ABSTRACT

MESA PARA DOS.

LA GASTRONOMÍA EN LA POESÍA Y EL CINE ESPAÑOLES

SEPTEMBER 2016

DOLORES JUAN MORENO, B.A. UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

PH.D., UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

PH.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Prof. Barbara Zecchi

This doctoral dissertation examines the alliances between Gastronomy, Film and Poetry in Peninsular Spanish Culture between 2000 and 2015. The thesis that I defend in this project argues that poetry and cinema employ the same tools in their display of culinary elements. These techniques are rooted in a concept promoted by the Catalanian chef Ferran Adrià: the “extrañamiento” that comes from a process of culinary deconstruction. Because of their need to enhance multiple meanings in a limited space, poets and filmmakers turn to “extrañamiento” as a means to capture the attention of the public who, unexpectedly, is able to shed a new and unprecedented light on the objects of the daily routine.

In the first chapter I consider the dynamics of the table which, as stated by Massimo Montanari, could be considered a metaphor of life. Around the

table, one can be defined as an individual and as part (or not) of a group, and eating is, therefore, a way to communicate and a means of communication.

In the second chapter I discuss how the act of eating and the ingredients in the kitchen and on the table are considered symbolic elements that represent the meanings of time, desire, gluttony and excesses, death and memory.

Finally, the third chapter is devoted to the supermarket and the interactions of poets and filmmakers with consumerism in the postmodern era. It serves to demonstrate why the model of non-place established by Marc Augé needs to redesign its limits in order to meet the aesthetic demands that artists of the new millennium are proposing. The labyrinth of the supermarket is not for them a place of transit or a neutral space, but the place where lyrically and cinematically the lines that separate life from death and loneliness from companion are defined.

Through the analysis of proposals published in Spain between 2000 and 2015 I analyze in this dissertation the symbolic value of gastronomy in Contemporary Spanish Poetry and Film as a vehicle to represent the idiosyncrasies of this culture and the particularities of the individuals that comprise it.

PREFACIO

Las siguientes páginas son una reflexión sobre las alianzas que la Gastronomía, el Cine y la Poesía establecen en la Cultura Española Peninsular entre 2000 y 2015. El lapso temporal que se estudia pretende funcionar como el escenario socio-histórico de un cambio, no sólo en el calendario con el inicio del nuevo milenio, sino en la forma de entender el arte y la interdisciplinariedad formal y simbólica. Los poetas y cineastas que se mencionan representan amplios abanicos estéticos, aunque pertenecen en su mayoría a las que han dado en llamarse la generación “Millennials” y la “Generación X”. Este es uno de los motivos por los que el criterio de selección de los poemas y filmes es estrictamente cronológico: tienen cabida en este trabajo versos y películas que vieron la luz en España entre 2000 y 2015¹ y que atesoran como marca distintiva la presencia de la gastronomía, la comida o el trueque de alimentos como centro significativo.

Esta es una investigación inédita y sin precedentes en el marco académico peninsular puesto que la disciplina del *Food Studies* apenas empieza a dar sus primeros pasos y, hasta el momento, no ha prestado atención a las afinidades interdisciplinares en estos campos. No existen, según mi conocimiento, estudios que conecten la poesía, el cine y la gastronomía,

¹ Excepcionalmente, también se estudian poemas anteriores a esa fecha incluidos en Obras Completas o Antologías publicadas después del 2000 siempre que los poemas aparecieran por primera vez en publicaciones posteriores a 1990.

pero sí -aunque son escasos- los que se dedican recopilar las relaciones entre cine y cocina, como por ejemplo, el volumen de Félix Linares *Cocine (recetas de película)* de 2005 o el similar *Cocinar de cine* de Xabier Gutiérrez publicado en 2006, cuya finalidad no es el análisis científico de esas interacciones sino la compilación de recetas más o menos míticas en diversas escenas del cine español e internacional (recuérdese el gazpacho de *Mujeres al Borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar, por ejemplo).

Por su parte, de la unión de poesía y gastronomía han surgido antologías interesantes como *A gustar convidan. Gastropoesía* (2012) o monográficos como *Poesía a la carta* (2006), pero no bibliografía secundaria o crítica que pueda servir como base para esta tesis. Por ello, el aparato crítico que el lector hallará en las siguientes páginas contiene bibliografía general sobre *Cultural Studies* y *Food Studies*, y de sus líneas teóricas principales me valdré para arrojar luz sobre los textos poéticos y cinematográficos seleccionados.

Estudios esenciales son los de Massimo Montanari, Claude Lévi-Strauss, Fabio Parasecoli, Sandra G. Gilbert, Felipe Fernández-Armesto, Margaret Visser, Michael Pollan o Alice P. Julier, que el lector puede encontrar bibliográficamente detallados en la sección final de este trabajo. En esencia, todos ellos parten de la base común de que la comida es algo más que un simple nutriente porque se asume que su componente cultural trasciende el valor alimentario y lo sitúa en un espacio social en el que es capaz de transformar lo circundante y ser a la vez transformado.

Otros materiales literarios o fílmicos son igualmente dignos de mención porque, aunque no participen directamente en el análisis, han configurado el espacio circundante de esta investigación: me refiero a lecturas como las de Fisher y sus memorias gastronómicas, el clásico Brillat-Savarit y su *Fisiología del gusto* (1825), películas de tema gastronómico (rodadas en países vecinos como Francia o Italia y en otros más lejanos como Japón o la India), documentales cinematográficos dedicados a figuras de la alta cocina o a la situación de las multinacionales que controlan el sector alimenticio y finalmente, un reciente y afortunado descubrimiento: el cómic gastronómico, como los que representan las historias de Martín Berasategui, Amanda Cohen, Alain Passard o Jacques Genin, entre otros.

Esta inmersión en lo culinario me ha hecho comprender que el fenómeno gastronómico no debe analizarse en las artes de forma unidireccional, sino que debe ser estudiado desde una perspectiva plural que considere no únicamente el tronco principal, sino también sus ramificaciones, porque es allí donde se esconden los frutos más suculentos.

Así, el primer capítulo "Pantalla, Verso y Tenedor (Notas sobre Lirismo Culinario)" pretende reflexionar sobre las marcas que pueden rastrearse de la figura de Ferran Adrià y sus propuestas gastronómicas en la poesía y el cine españoles del 2000 al 2015. La reflexión sobre las nuevas formas de la cocina servirán para analizar de qué modo pueden romperse las fronteras que

separan la pantalla, la página y los fogones y demostrar el vínculo que une las tres como herramientas de comunicación cultural, social e identitaria.

El segundo capítulo "Reminiscencias del sabor: Tiempo, Deseo, Memoria" intentará analizar la forma en que los alimentos funcionan para los poetas y cineastas como elementos simbólicos que marcan las dinámicas del tiempo.

Al aceptar que la metáfora de la existencia puede resumirse en el proceso de plenitud y putrefacción de la fruta más apetitosa, se está propiciando el nacimiento de un espacio para la reflexión sobre lo perdido y la presencia de la memoria. Las reminiscencias que los sujetos experimentan a través de los olores y los sabores ante el plato conducen directa o indirectamente al despertar de los sentidos que acaban derivando, en última instancia, en la recreación de lo sensual, lo sexual y lo erótico vinculado a la comida.

El capítulo "Viaje al supermercado. Trascendencia y Cotidianidad en un microcosmos de pasillos" considera la dimensión estética del espacio de compra-venta de alimentos y cómo el sujeto posmoderno se entrega devotamente a las exigencias del consumismo. En el cine y la poesía peninsulares entre 2000 y 2015, los pasillos del supermercado se convierten en algo más que el simple lugar de repostaje cuando los individuos añaden una dimensión metafísica al mero hecho de intercambiar monedas por comida.

Finalmente, después de las conclusiones que reúnen las ideas esenciales de los tres capítulos mencionados, el apartado bibliográfico presenta un amplio

catálogo de títulos de bibliografía primaria, secundaria y fílmica. Los contenidos se dividen en secciones para facilitar la búsqueda de la referencia deseada.

Para concluir, es justo mencionar, recordando a Lévi-Strauss, que la comida no debe ser solo buena para comer, sino también para pensar. La reflexión ante los hechos del mantel pueden conducirnos a interrogantes como ¿qué ocurre en las transiciones de los platos llenos a los platos vacíos (o viceversa)? ¿qué se transforma en los individuos que presencian o provocan ese cambio? ¿cuáles son las expectativas sociales de la mesa? ¿es cierto que, como reza el refrán, donde hubo pan quedan siempre migas? ¿desde cuándo entrar en la cocina se ha convertido en una experiencia trascendental y metafísica? Esas y otras cuestiones intentarán responderse en las próximas páginas a través de recorridos poéticos y fílmicos que, con el justo aderezo, intentarán despertar en el lector la sublimación de sus apetitos.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGMENTS.....	iv
ABSTRACT.....	v
PREFACIO.....	vii
CHAPTER	
1. PANTALLA, VERSO Y TENEDOR (NOTAS SOBRE LIRISMO CULINARIO.....	1
1.1. No todo es lo que parece: sobre lo lúdico y lo experimental en la cocina.....	1
1.2. Cinematografía y lirismo gastronómicos.....	5
1.3. Comer y hablar: historias de (sobre)mesa y conclusiones.....	30
2. LAS REMINISCENCIAS DEL SABOR: TIEMPO, DESEO Y MEMORIA.....	42
2.1. Fechas de caducidad.....	42
2.2. De la Gula y el poder desenfrenado de los sentidos.....	61
2.3. "Comer es acordarse": memoria y apetito.....	82
2.4. Una ración extra: conclusiones.....	91

3. VIAJE AL SUPERMERCADO. TRASCENDENCIA Y COTIDIANIDAD EN UN MICROCOSMOS DE PASILLOS	96
3.1. Cuando "Tener" es "Ser" o las dinámicas del nuevo trueque.....	96
3.2. Metafísica del consumo.....	111
3.3. En el fondo de la cesta: conclusiones.....	136
4. CONCLUSIONES.....	139
BIBLIOGRAFÍA.....	145

CHAPTER 1

PANTALLA, VERSO Y TENEDOR (NOTAS SOBRE LIRISMO CULINARIO)

Resumen del capítulo

La revolución culinaria que ha tenido lugar en España en las últimas décadas debe su éxito a una serie de factores que, conjugados en armonía, situaron los fogones españoles en el punto de mira mundial: el grupo de cocineros del País Vasco (Juan Mari Arzak, Pedro Subijana o Martín Berasategui) y las propuestas de Ferran Adrià fueron el germen de ese momento de inflexión. Ambas revoluciones (que son en esencia una misma) nacen de un análisis profundo acerca de las formas tradicionales de la cocina y del papel de la gastronomía como elemento simbólico de una cultura. En el caso del renombrado chef catalán, los conceptos de comunicación, emoción y extrañamiento son esenciales para entender sus propuestas. Hacernos pensar sobre la comida, reparar en ingredientes que pasan desapercibidos por su diaria familiaridad o el factor sorpresa lúdicamente incluido en sus platos son la base de aquel lugar sin precedentes llamado elBulli. Esta revolución culinaria basada en la combinación armónica de tradición e innovación, traspasó la frontera elitista de la alta cocina para incorporarse al imaginario colectivo en un momento histórico-cultural donde el debate sobre la forma de comer y de ver la comida es para muchos una prioridad. Los poetas y cineastas se hacen eco de la nueva moda culinaria y se instala en ellos la necesidad de reflexionar más allá de las propiedades nutritivas de los alimentos en el arte y la poesía. Además del cuerpo, ¿los alimentos pueden nutrir también el espíritu? Las siguientes páginas son un recorrido por las nuevas formas de entender el fenómeno gastronómico iniciado por Ferran Adrià y su influencia en los cineastas y poetas españoles del siglo XXI que, desde su ideal artístico, quieren rediseñar la idea de que comer es, también, comunicar(se).

1.1. No todo es lo que parece: sobre lo lúdico y lo experimental en la cocina

Los poetas y cineastas españoles de principios del siglo XXI incorporan en sus obras el fenómeno culinario en su pluralidad. La gastronomía se representa con una intención trascendente (el alimento como símbolo del

paso del tiempo y de la memoria), también como medio para la descripción de lo corpóreo o lo sensual y, en la representación de los espacios (el supermercado, por ejemplo), se halla la excusa para reflexionar sobre las dinámicas de las relaciones humanas. En ocasiones sus elecciones parecen subirse al carro de la moda general incluyendo el motivo culinario bien como telón de fondo, bien como recurso para representar lo mágico y lo maravilloso o como escaparate para la difusión de filosofía y las técnicas de la nueva cocina cuyos orígenes deben buscarse en el cocinero catalán Ferran Adrià. En mi opinión el punto de unión de lo cinematográfico y lo poético en la representación de lo culinario arraiga en uno de los conceptos básicos de la cocina de Adrià: el extrañamiento. Los cineastas y los poetas pretenden, al igual que el chef, presentar de forma inédita y revolucionaria alimentos *a priori* comunes y reconocibles. Para que la chispa surja, es necesario recurrir al espacio de lo cotidiano porque, solo potenciando la sensación de familiaridad, la reacción violenta provocada por el extrañamiento causará verdadero impacto en el sujeto. Y es que, en esencia, uno de los motivos por los que la técnica del extrañamiento funciona en lo artístico-gastronómico es por su carácter de experiencia colectiva: quizás la lectura o las películas no sean componentes esenciales de la rutina diaria de todos los individuos, pero comer sí lo es. Susan Gilbert señala en su libro *The Culinary Imagination* que en literatura, este proceso de "defamiliarization of food" (Gilbert, 2014: 131) se inicia con Gertrude Stein y su libro *Tender*

Buttons (1914) y llega a un momento de especial plenitud con *La cucina futurista* (1909) de Filippo Marinetti que se considera en ocasiones un precedente lejano de la cocina de Adrià en su atrevimiento, su incorporación de los otros sentidos en la experiencia inminentemente gustativa y en su concepto de teatralidad. Una de mis reflexiones predilectas de “Il manifesto della cucina futurista” (1909) es: “Aún reconociendo que hombres mal o groseramente alimentados han realizado grandes cosas en el pasado, nosotros afirmamos esta verdad: se piensa, se sueña y se obra según aquello que se bebe y se come” (Marinetti, 1985: 22). Sin perder de vista esa idea de lo gastronómico vinculado a la identidad, los futuristas, además de provocar, querían -como después también quiso Adrià- “la abolición del cotidianismo mediocrista en los placeres del paladar” (Marinetti, 1985: 24). Varias de las propuestas del recetario futurista contienen el germen de lo que se convertiría después en algo indispensable de la cocina de Adrià: el componente lúdico. Reproduzco una de ellas a continuación:

“Plátanos sorpresa” (fórmula del futurista Piccinelli, cocinero del restaurante futurista *Santopalato*) Practicar una perforación en toda la longitud de un plátano pelado y rellenarla de carne picada de pollo. Poner al fuego en una cazuela con mantequilla y agregar lentamente jugo de carne. Servir con legumbre varias. (Marinetti, 1985: 147)

El factor sorpresa y el juego de las apariencias establecen un vínculo sin precedentes entre los comensales y los artistas, una suerte de acuerdo tácito entre los que dan y los que reciben el nuevo espectáculo de la mesa.

En España y en el ámbito literario, Ramón Gómez de la Serna con su serie de Greguerías Gastronómicas supuso un salto cualitativo en la representación de los alimentos en la literatura con una función estética. Las Greguerías eran ideas ingeniosas que se materializaban en una o dos líneas siguiendo una fórmula creada y difundida por el mismo Gómez de la Serna: Humorismo+ Metáfora= Greguería. El extrañamiento es de nuevo un componente esencial porque lo que se busca con la Greguería es provocar la sorpresa a través de asociaciones (i)lógicas o inesperadas, mediante juegos de similitudes o de libres asociaciones de conceptos aparentemente contrapuestos. En 1989 apareció una recolección de las Greguerías exclusivamente de tema gastronómico² y, aunque la edición no tuviera especialmente un carácter exhaustivo, puede verse sin dificultad, al acabar la lectura, el modo en que Gómez de la Serna entendía el fenómeno culinario es su totalidad. Ciertamente se reconoce una voluntad lúdica, pero también su uso a modo de radiografía de la especie humana: "Las nueces dan un espectáculo de

² Para mi sorpresa -las greguerías y en general la obra de Gómez de la Serna parecen haber sido relegadas por la historia de la literatura y los críticos a un segundo plano en las últimas décadas- el Gastrofestival 2016 en Madrid ha propuesto un concurso de ilustraciones de greguerías gastronómicas. En el anuncio de la página web se lee lo siguiente: "Entre las muchas aportaciones creativas de Ramón Gómez de la Serna, la invención de las greguerías ocupa un lugar central. Breves metáforas ingeniosas, piruetas conceptuales, fueron definidas por su propio inventor con la ocurrente fórmula: greguería = metáfora + humor. Aprovechando la exposición de greguerías ilustradas por el propio Ramón y en el marco del Gastrofestival de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo convoca un concurso de ilustración de greguerías ramonianas de temática gastronómica." <<http://www.gastrofestivalmadrid.com/es/evento/395/concurso-de-ilustracion-de-greguerias-gastronomicasmuseo-de-arte-contemporaneo>>

vejez", "Las pasas parecen uvas octogenarias", "El huevo nos mira con su roja pupila interior", "Esos bocadillos con escasa tajada entre pan y pan parecen tener hambre", "El poeta se alimenta con galletas de luna", "Pan es palabra tan breve para que podamos pedirlo con urgencia" o "Amasador de masas: panadero político" (Gómez de la Serna, 1989). En las poetas y los poetas españoles puede reconocerse todavía hoy, en el engranaje poético de algunos versos publicados después del año 2000, la influencia lejana de esa matemática lírica del humor+metáfora aunque el componente primero haya mutado a modalidades más oscuras como el sarcasmo, el cinismo o la ironía.

1.2. Cinematografía y lirismo gastronómicos

Véase, pues, que el extrañamiento es un componente fundamental en la dimensión estética y conceptual de la representación artística de lo culinario. Fabio Parasecoli explica con en su esclarecedor artículo "Deconstructing Soup: Ferran Adrià's Culinary Challenges" (2001) el vínculo inicial del que surge la idea en la cocina de Adrià:

The concepts Adrià translates and materializes into food are, by his own admission, amazingly close to those developed within the literary and philosophical movement generally known as deconstruction: the same provocative use of estrangement, intended to make the most familiar structures, classifications, and conceptual systems totally unfamiliar; the same intense effort to subvert any absolute set of assumptions, to relentlessly fray the signifying differences in the canonized and mythicized culinary discourse. (Parasecoli, 2001: 63)

Como ya anuncié, ese extrañamiento es para mi el punto de unión entre el cine, la poesía y la gastronomía. En ninguno de los casos se trata de una desautomatización basada estrictamente en lo lingüístico sino más bien en el contexto situacional que atrae la atención del público ante una realidad que altera las reglas predeterminadas, implícita y colectivamente compartidas. Además, la poesía y el cine son dos artes hermanadas en sus técnicas y métodos -especialmente en los procesos de representación de lo gastronómico. Más allá de la técnica común del extrañamiento, los poetas y cineastas juegan con un espacio y un tiempo limitados que les empuja a expresar al máximo las significaciones múltiples y el poder del lenguaje. Imagínese que un verso equivale a un plano (o viceversa) y la unión de los mismos configura en última instancia el producto final: por separado son continentes de intensidad y belleza -algunos de ellos llegarán a ser incluso memorables- pero su cometido último es ser un elemento más que colabora en la construcción de algo que quiere ser total, completo y absoluto. Versos y planos, estrofas y secuencias, poemas y películas son los auténticos portadores de mensajes que necesitan ser descodificados por el

espectador³. Así, el caso de los “gastropoemas” y las “gastropelículas”, el público se ve expuesto a un despertar de los cinco sentidos a pesar de que sólo la vista y el oído estén directamente implicados. Lo háptico es esencial en los versos y las escenas y para que su consecución alcance el éxito, la apelación a la experiencia individual es a todas miras necesaria. Ante los alimentos cotidianos, el público recuerda su propia experiencia para completar el significado que lo separa de la realidad de la pantalla; frente a lo desconocido, debe recurrir igualmente a la memoria para elegir elementos que -por similitud o convencimiento- salven la distancia de lo táctil y lo

³ El estudio de la relación entre el cine y la poesía ha suscitado un especial interés en las últimas décadas. Muestra de ello es la variedad de iniciativas editoriales – hablo únicamente en el ámbito peninsular- que han servido para sistematizar un número considerable de referencias dispersas. Cito ahora tan solo cuatro títulos (todos publicados después del 2000 y desde mi punto de vista, los más exquisitos de entre la diversa oferta): dos números monográficos de la Revista *Litoral*, “La poesía del cine. De los orígenes a los años 30” (Málaga 2003) y “La poesía del cine. Los poetas del cine” (Málaga 2003); y dos antologías: *Viento de cine* (Madrid, Hiperión, 2002) a cargo de José María Conguet y *La dulce vida. Poesía y cine. Antología* (Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2010), responsabilidad de Francisco Ruíz Noguera. En los cuatro casos un hecho bien documentado queda patente: la fascinación que el cine y sus mitos ha ejercido en la sensibilidad de los poetas españoles peninsulares desde su nacimiento de mano de los Lumière a finales del XIX. Sobre la poesía de lo cinematográfico, Carmen Peña Ardid escribe en su artículo “El interrogante poético del cine” (1996) que “casi desde los orígenes del cine y a lo largo de todo el período mudo, las nuevas imágenes aparecieron a los ojos de muchos escritores y artistas como una nueva forma de poesía, aunque sólo fuese –y ya era bastante- por su poder de extrañamiento de lo real o por esa ambivalencia de sueño y realidad que las asimilaba al orden de lo imaginario y parecía borrar la separación dolorosa que el pensamiento racional habría operado entre el hombre y el mundo exterior” (Peña Ardid, 1996: 14). Otros títulos que merecen mencionarse son los volúmenes de Willard Bohn *The aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928* (1993), Chicago, University of Chicago Press o *Modern Visual Poetry* (1999), Delaware, University of Delaware Press o los artículos de Juan F. Egea, entre los que destaca “Poetry and Film: *El sol del membrillo* and *Los amantes del círculo polar*” (2007), *Hispanic Review*, 75, 2, pp. 159-180.

gustativo. Y en el punto de partida y de llegada de esta experiencia debe existir en cualquier caso un permanente sentimiento de *des-ubicación* que permita, colectivamente dispuestos los detalles ante el espectador, activar las alertas de nuestro cerebro.

En realidad, el vínculo entre poesía, cine y cocina es algo relativamente reciente y los límites no están del todo bien definidos. ¿Qué elementos comunes -del más elemental al más sofisticado- podrían diseccionarse en esta relación a tres bandas? ¿Cuál es hilo que mantiene hilvanada la tríada? Para empezar, puede decirse que las tres entidades participan del concepto general de cultura. La Real Academia de la Lengua Española define “cultura” en su segunda y tercera acepción de la siguiente forma:

2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.
3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. (DRAE.es)

Cine y poesía parecen encajar sin dificultad en las definiciones y, tal como se entiende hoy el universo culinario, la gastronomía también. Me atrevería incluso a decir que con más derecho, pues es la manifestación históricamente más antigua entre las tres. Lévi-Strauss en “Lo crudo y lo cocido” (el volumen primero de sus *Mitológicas* (1964)) y Massimo Montanari en *Il cibo come cultura* (2004) establecen la diferencia entre naturaleza y cultura. Explica Montanari que la comida es cultura cuando se *produce*,

porque el hombre no se conforma solo con los recursos que la naturaleza le ofrece “sino que ambiciona a crear su propia comida superponiendo la actividad de producción a la de captura” (Montanari, 2004: XI); es cultura cuando *se prepara* porque el hombre la transforma; y es cultura cuando *se consume*, porque la elección culinaria está ligada a la dimensión social, económica y nutritiva (Montanari, 2004: XI-XII). Sin embargo, a la vista de los últimos avances culinarios y de las reflexiones que sus promotores comparten en la prensa y los foros sobre gastronomía, debería añadirse una nueva categoría a la tríada básica de Montanari: la comida es cultura porque se entiende como una forma de arte, en su cultivo, en su preparación y en su consumición.

Hace unos meses encontré en una tienda de cómics un pequeño Manga titulado *Mibu·elBulli*. En la portada, se ve el dibujo de un cocinero con rasgos similares a los de Ferran Adrià y en la esquina superior izquierda una pegatina roja donde se lee un breve extracto del prólogo del libro, que él mismo firma: “si hasta entonces pensábamos que se podía cocinar con las manos, con el cerebro, con el conocimiento, incluso con el corazón, los señores Ishida y su equipo nos enseñaron que también se podía cocinar con el alma” (Ochiai & Tanaka, 2015). Los señores Ishida son los dueños del restaurante Mibu en Ginza (Tokio), un pequeño espacio donde sólo sirven

una mesa de ocho comensales⁴. Cuenta Ferran Adrià en la introducción que su visita al restaurante en 2007 cambió su visión de la vida y la gastronomía porque le hizo comprender que la experiencia culinaria debe contener la fibra de la verdadera “poesía” (Ochiai & Tanaka, 2015). El chef catalán reitera la idea sin llegar a definir con precisión qué entiende él por “poesía”: “De ahí [se refiere a la semana que los señores Ishida pasaron en elBulli] surgió un estilo muy sensual, con un acentuado sentido de pertenencia a nuestro

⁴ En los últimos años, han aparecido en la prensa y revistas especializadas varios artículos y reseñas sobre el lugar. En un reportaje de Rosa Rivas para *El País* se lee: “Mibu no es apto para engullidores impacientes. Porque es un restaurante zen, como quienes sirven la comida: el matrimonio Ishida, Hiroyoshi y Tomiko. Regentan el restaurante más exclusivo de Tokio, y del mundo. Sólo ocho personas pueden sentarse a la mesa en dos o tres turnos al día. El precio del cubierto: 25.000 yenes (unos 200 euros). No tiene estrellas Michelin, pero su fama es un secreto a voces en la esfera sibarita. Una especie de club gastronómico al que sólo pueden ir (una vez al mes) los 300 socios y sus acompañantes. [...] Sobre un mantel individual de madera de cedro purificado surgirán paisajes evocadores del bosque, la nieve, el mar [...] Y siempre la intensidad de lo simple, de la sugerencia: una hoja de loto puede ser el recipiente por donde observas caer las gotas de agua y surgir una burbuja, como en un manantial, y sobre el líquido transparente, un puñado de arroz cocido, sin ningún condimento. Lo puro y lo extremo. Así de radical es Mibu.” (Rivas, 2009: <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/04/26/actualidad/1240696801_850215.html>) En una crónica de Alberto Díez titulada “Emociones. Sensaciones” publicada en el diario *El Mundo* en 2013 se afirma que “El menú de Mibu es consecuencia de valores profundos como el apego por los espacios vacíos, fruto de la depuración de todo lo superfluo” (Díez, 2013 <<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/emociones/2013/02/12/mibu-el-restaurante-mas-exclusivo-del.html>>) y Michael Booth en su contribución al *Independent* escribe explicando su experiencia en Mibu, en un artículo titulado “Tokyo treasure: The food at Japan's most exclusive restaurant Mibu can literally make you convulse with pleasure” que “There was a poignancy to our meal at Mibu, too, an elegiac quality which, had it not been such a joyous sensual feast, might almost have been melancholy. The dishes he had created especially for us that evening – never to be repeated – were born of a lifetime's experience and a depth of understanding of Japanese culture that few Japanese chefs could match, and even fewer will attain in the future. (Booth, 2009: <<http://www.independent.co.uk/life-style/food-and-drink/features/tokyo-treasure-the-food-at-japans-most-exclusive-restaurant-mibu-can-literally-make-you-convulse-1696232.html>>)

entorno y de comunión con la tierra, un estilo bañado por la voluntad de reproducir la pureza, de alcanzar la belleza, la poesía” (Adrià en Ochiai & Tanaka, 2015).

Cuando leía la sucesión de las tres últimas abstracciones que conforman la cita de Adrià no pude evitar pensar en un concepto poético que se cultivó en España (siguiendo la moda europea) a principios de siglo XX y cuyos máximos exponentes fueron Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén: la poesía pura. La poesía pura propugna la perfección de las formas y lo etéreo, persigue la esencia de la palabra sin abalorios, la versión depurada de la poesía ¿Son esas las bases también de la cocina que practicó Adrià después de la cita con Ishida? En parte, podría interpretarse así. Después de la visita de *Mibu* a Roses, los platos de Adrià tendieron progresivamente a una esencialidad que propugnaba el sabor original de los alimentos desde una nueva luz: la de la búsqueda y el descubrimiento de los diferentes significados que las texturas, los colores y los olores podían aportar desde una “localidad” que simultáneamente aspiraba a ser universal⁵. Incorporando en su totalidad esa premisa, debe reconocerse asimismo la otra cualidad

⁵ El cómic *Mibu-elBulli* ilustra la semana en la que el equipo del Mibu se trasladó desde Japón a España para “recrear” su pequeño restaurante en el espacio de Roses (desde la preparación para el viaje- recopilando los ingredientes, utensilios e incluso el agua- hasta la vuelta al país nipón después de concluir esa experiencia trascendente que llevó a todos los personajes a sus límites físicos y emocionales). Así, el cómic narra cómo elBulli se convirtió durante unos días en Mibu, tratando de reproducir fielmente el ambiente que se ha descrito en precedente la nota a pie de página y ofreciendo una experiencia gastronómica y vital sin par a los pocos elegidos que degustaron los menús preparados para la ocasión.

lírca que une la cocina de Adrià con la poesía pura que propugnaban los poetas a principios del XX: la inefabilidad de la verdadera esencia de las cosas. Curiosamente, Richard Hamilton en su aportación al volumen *Food for thought, thought for food* (2009) explica lo siguiente:

I remember telling Juli Soler several years ago what I thought was extraordinary about Adrià was his poetic sensibility, and that there is a lyrical quality in what he does. Now that I've had time to think about the question more analytically I've begun to ask myself what constitutes this poetry and what kind of relationship there can be between poetry and the nature of the life enhancing epics he creates. The meals, long sessions filled with a precisely timed sequence of sensations are closer to literature than any other art form. It is not simple that he has taken the best of ingredients and cooked them to perfection, nor that he has created a unique style of preparing and presenting a string of oral pleasures: Adrià's genius lies in this developing and refining a language of food. (Hamilton & Todolí, 2009: 50)

La idea de "el lenguaje de la comida" a la que se refiere Hamilton recuerda al discurso de Massimo Montanari en su libro *Il cibo come cultura* (2004), en el que reflexiona sobre las diferentes estructuras que configuran "la grammatica della gastronomia": los morfemas, el léxico, la sintaxis y la retórica son los medios a través de los que la comida alcanza su "piena capacità espressiva" (Montanari, 2006: 101). Para Hamilton, el gran logro de Adrià es haber sido capaz de sublimar el lenguaje de la comida, de llevar los ingredientes y las técnicas a un nivel ulterior que le permite "remodelar" y "revitalizar" la realidad circundante. Para lograrlo, el componente de extrañamiento debe basar sus mecanismos en la combinación de los sentidos y las emociones, a menudo relacionados con la memoria. Es por ello que la cocina de Adrià y sus discípulos se ha denominado -más o menos

controvertidamente- "Cocina tecnoemocional". La primera vez que se ofreció una definición de "Cocina tecnoemocional" fue en los dos números de 2007 del "Cuaderno Apicius". La publicación está vinculada a la página web Apicius.es (<http://www.apicius.es>) dedicada a las últimas novedades de la alta cocina; es, en otras palabras, el lugar de peregrinaje virtual de los grandes chefs con estrellas Michelin. Me interesa ahora, sin embargo, el decálogo incluido en el Cuaderno número 10, en el que se pretende sistematizar las sendas comunes por las que circulan los cocineros "capitaneados por Adrià" (AAVV, 2008: 22) en el seno de un movimiento que surgió en España a mediados de los 90. De las diez reglas, cuatro destacan entre el resto porque, abstrayendo, su significado básico son ideales compartidos igualmente por cineastas y poetas:

- 1) La cocina es un lenguaje con el que el cocinero quiere expresarse. El cocinero crea para sí mismo, aunque su deseo es el de compartir su obra y que su público la aprecie.
- 4) Las elaboraciones se crean con la voluntad de estimular todos los sentidos. Cobra relevancia el tacto, a través del trabajo con las texturas y las temperaturas.
- 5) El hecho culinario supera lo físico, los sentidos y se dirige a lo emocional y a lo intelectual. Hay un placer intelectual que se expresa con el humor, con la provocación, con la reflexión...
- 7) El comensal no es un ser pasivo, sino activo. El acto de comer requiere, de su parte, una determinada disposición y concentración. (AAVV, 2008: 23)

Llegados a este punto, quisiera animar al lector a que participara en el siguiente ejercicio: el de sustituir la palabra "cocina" y el resto pertenecientes al mismo campo semántico por "poesía" y "cine" y sus correspondientes extensiones significativas: la nueva norma aplicada a la

poesía y al cine representa tendencias actuales en ambos campos y el resultado demuestra que, en efecto, existe una correlación estética, metodológica y formal en las tres artes que se hermanan en estas páginas. La polivalencia de las cuatro reglas que he aislado del decálogo representan un sentir compartido y común en la ejecución, presentación y recepción del objeto artístico: ¿sería descabellado hablar, pues, de un “arte de época”? No es tampoco baladí pensar que, antes estas líneas comunes, era inevitable que las direcciones de la poesía, el cine y la cocina acabaran por converger. Las técnicas de Ferrán Adrià y el equipo de elBulli trascendieron el ámbito reducido de la alta cocina para alcanzar a los ciudadanos de a pie que, a pesar de no incorporarlas a su rutina diaria en la cocina, llegaron a familiarizarse gracias a la televisión y la prensa con esferificaciones, espumas, reducciones, deshidrataciones y nitrógenos líquidos. Tal alcance tuvieron y aún tienen sus propuestas que algunos artistas entienden que esa filosofía tecnoemocional ha superado el ámbito estrictamente culinario y es perfectamente aplicable a las estructuras político-sociales que organizan el país:

BULLICRACIA

Vote al Partido Bulli:

gelatina democrática,
espuma de soluciones,
reducción de salarios al pan y al circo,
chuletón privado y patatillas públicas,
deconstrucción del bienestar,
aire de igualdad en habano popular,

hilillos de ayudas,
sal de heno para ladrillos,

carne de hiena al tribunal
justicia cruda sobre bolas de arroz,
patatas al populismo,
decisiones en salsa agridulce,
milhojas de mileuros,
pétalos bancarios en lluvia verde,
caqui coco a la fruta de la pasión,
bolas y más bolas,
cocktail trinki-winki,

pólvora de té para ti,
bancarrota al tzatziki,
sashimi de buitre,
hidrógeno salarial,
pudding-thinking,
pensiones al helado,
crudites de crudeza,
tocinito de cielo patronal

Bienvenido a la política creativa.

(Villegas en AAVV, 2012: 18)

El poema de Rafael Villegas quiere ser un vehículo de denuncia social que ponga de manifiesto las dualidades de la sociedad capitalista, en la que la diferencia entre las clases sociales se alimenta con el crecimiento de los privilegios otorgados a los individuos pudientes y la inacción frente a las rentas miserables de la gran mayoría. El “chuletón privado” vs. las “patatillas públicas”, los “hilillos de ayudas”, las “milhojas de mileuros” o la referencia a la crisis griega con la “bancarrota al tzatziki” son imágenes poéticas que incorporan el componente político-social a la gastronomía. Curiosamente, lo consiguen con la contraposición de lo formal y lo temático: el uso de una

serie repetida de aliteraciones (irónicas) basadas en la repetición de sonidos similares que marcan cíclicas secuencias rítmicas (“trinki-winki”, “té para ti”, “tatziki”) busca resaltar el componente lúdico de las técnicas de la alta cocina de elBulli, cuya experiencia elitista está reservada a unos pocos pero se sitúa en el mismo contexto que las galopantes desigualdades sociales previamente mencionadas.

La propuesta de Villegas pertenece a un volumen colectivo titulado *A gustar convidan. Gastropoesía* (2012) en el que una serie de poetas cordobeses colaboraban con el fotógrafo David Molina Grande y el chef José María González del siguiente modo: los poetas entregaban al chef uno de sus poemas gastronómicos en los que el cocinero se inspiraba para crear un plato. Una vez elaborado, los poetas probaban el resultado y escribían un nuevo texto en el que debían reflexionar sobre su experiencia al saborear “su

poema” cocinado y materializado en alimentos⁶. Molina Grande era el encargado de documentar fotográficamente todo el proceso. En su respuesta, Villegas utiliza para estructurar su reflexión los cuatro elementos: fuego, agua (representado en el mar), la tierra y el aire (representado en el cielo). Otros antes lo hicieron (Michael Pollan, por ejemplo, en su libro *Cooked* (2013) y en la serie de cuatro episodios para la televisión que surgieron de esas páginas, o los hermanos Roca, como se verá en este capítulo) y lo curioso de la idea es que, por una parte le sirve de plataforma para la crítica social al dios del dinero (vértebra del poema inicial) y, por otra,

⁶ La propuesta de González Blanco se sintetiza en la siguiente receta: Ingredientes. //Para los billetes de cilantro: 2uds ramilletes de cilantro, 12 uds hojas de ovulato cuadrado, 162 gr. glucosa, 162 gr. isomalt, 325 gr de fondant// Para las bolas de salmón: 200 gr. de salmón, 1 hoja de gelatina, 100 gr. de nata para montar, 2 uds yogures griegos naturales, 30 gr. de pepino, hierbabuena. // Otros: germinado de borraja, mini-pensamiento, semillas de sésamo al wasabi, huevas de salmón, sal en escamas.// Elaboración. Para los billetes de cilantro: Deshojar el cilantro y deshidratar. Hacer un polvo con el molinillo de café. Mezclar la glucosa, el isomalt y el fondant y subir a 160 grados. Enfriar en una placa y triturar hasta obtener un polvo fino. Mezclar con el polvo de cilantro. Cortar el ovulato en forma rectangular y ponerlos encima de un silpat. Espolvorear con el caramelo y calentar hasta que funda. Reservar en lugar seco con gel de sílice./ Para las bolas de salmón: Laminar fino el salmón, como para sushi. Deshojar la hierbabuena y escaldar. Turbinar y colar. Hidratar una hoja de gelatina y deshacer en un poco de nata. Mezclar 2 yogures griegos naturales con 100 gr. de nata montada, la gelatina, la clorofila de hierbabuena, el pepino rallado y sal. Cuajar en moldes semiesféricos y una vez cuajados unir para hacer esferas completas. Poner papel film en una mesa de trabajo y encima una lámina de salmón. Disponer luego la esfera de tzatziki suave y dar forma redonda al salmón con la ayuda del film. Dejar enfriar. Cortar el film y sacar las bolas de salmón y tzatziki.// Otros: triturar las semillas de sésamo al wasabi en el molinillo hasta obtener un polvo.// Terminación y presentación: En un plato llano incorporar un muelle, y en este poner en suspensión 3 billetes con huevas de salmón. A lo largo del plato hacer una línea con el gomasio (triturado de sésamo) y disponer encima 3 bolas de salmón pintadas con un poco de aceite de oliva. Terminar con un poco de sal en escamas, germinados de borraja y una flor de minipensamiento. (AAVV, 2012: 20)

los usa para representar simultáneamente las dos caras de la misma moneda cuando lo elemental se ve estéticamente modificado por la mano del hombre, proceso esencial en la alta cocina hoy:

¿Y la tierra? En las hierbas. ¿Cómo? Simple: ¿hay algo más terrenal que el poder del dinero? Los billetes de cilantro que acompañan al plato nos recuerdan que el verdadero dios, ni en el cielo, ni en el mar, ni en el fuego, campa a sus anchas con todo su poder en la tierra de nuestra bullicracia. (Villegas en AAVV, 2012: 21)

Aunque no tanto como herramienta de denuncia social sino más bien como catálogo estético, el cine se ha interesado igualmente por la innovación culinaria, demostrando una nueva faceta de la gastronomía hasta ahora desconocida por la sociedad moderna: la comida como “una fuente importante de entretenimiento” en la pantalla (Abend, 2011: 5). Dos películas de ficción estrenadas en los últimos años en España se hacen eco de la revolución de Ferràn Adrià: *Dieta Mediterránea* (2009) de Joaquín Oristrell y *Menú Degustación* (2013) de Roger Gual. Curiosamente, ambos largometrajes toman como figura principal a una mujer que o bien personifica la figura del chef catalán o bien aspira a superarla.

Manolo Dos Ramos, en su artículo de 2013 “¿Cueces o enriqueces? Género, cocina y representación en el cine contemporáneo” reflexiona sobre los diferentes roles que históricamente se ha otorgado a la mujer y al hombre en la cocina:

Nótese el cambio operado al trascender las paredes de la cocina, los muros de aquel espacio privado reservado históricamente a las mujeres: el componente de éxito y de prestigio social es otorgado de manera altamente

asimétrica a los hombres. De modo que el cambio producido no es otro que un cambio de sexo. Resumiendo: lo que tradicionalmente se considera como un espacio para las mujeres, se transmuta en una realidad diferente cuando la ecuación incluye nuevos factores como el prestigio mediático o social. (Dos Ramos, 2013: 83)

En *Dieta Mediterránea* (2009), la protagonista Sofía consigue ser reconocida la chef más importante del mundo al concluir el largometraje. Podría decirse que es un *Bildungsroman* cinematográfico, la una historia de personaje que se hace a sí mismo y consigue llegar a la cima partiendo desde lo más bajo; parece, pues, que al menos a simple vista la película de Oristrell rompe con los estereotipos que Dos Ramos advertía en su artículo⁷. Sin embargo, diversos rasgos en la caracterización del personaje lo sitúan en un espacio de límites imprecisos entre el dominio de lo patriarcal y la liberación de la mujer. Para empezar, su formación como chef de alta cocina discurre en un mundo de hombres y corre a cargo de los grandes cocineros franceses, de los hermanos Roca o de Ferran Adrià, a los que observa con atención de primera mano o a través de la pantalla en un ejercicio de tintes metafílmicos. Por otra parte la excelencia de su cocina depende del equilibrio que existe en una relación sexual-sentimental que mantiene con dos hombres: cuando el equilibrio del trío se rompe, su cocina también pierde en calidad y visualmente se representa -de forma muy obvia- en el cambio de los colores del espacio: la sustitución del blanco por el negro en los uniformes del

⁷ Ya habían reflexionado sobre esto Michel de Certeau y Luce Giard en *The practice of everyday life. Volume 2. Living & Cooking* (1998), Minneapolis, University of Minnesota Press.

personal y los decorados representa el lugar “oscuro” en el que se encuentra el personaje ante la ausencia de su particular fuente de orden. Por otra parte, se añade a las cualidades de la protagonista el componente de lo mágico-maravilloso, en cierto modo haciendo referencia al personaje de Tita en *Como agua para chocolate* (1992), capaz de provocar emociones extremas a los comensales que saborean sus recetas. Una de las escenas de la película es claramente un guiño intertextual a los consumidores de cine gastronómico: la voz en off que relata la historia de Sofía (se trata de su hija cuando es ya adulta -de nuevo, haciendo referencia a los modos narrativos de *Como agua para chocolate* (1992)) describe las reacciones que sufrieron los comensales al probar los diferentes platos de la chef: desde la erección más inesperada al llanto más desconsolado pasando por sinceras carcajadas de felicidad, una vez más, como ocurre en la novela de Esquivel y también en su adaptación cinematográfica. Es ese sentido, se trazan las características de un perfil bien familiar para los conocedores de la representación gastronómica que la tradición reserva a la mujer: el de hechicera. Dos Ramos recuerda en su artículo filmes como *Chocolat* (2000) con Juliette Binoche, el mismo *Como agua para chocolate* (1992) basado en la novela homónima de Laura Esquivel o *Woman on Top* (2000) protagonizada por Penélope Cruz:

La dimensión mágica en la que se enmarcan *Como agua para chocolate*, *Chocolat* y *Woman On Top* nos ha llevado a confirmar la vigencia de la consideración de la mujer como hechicera o criatura fantástica en los relatos contemporáneos. Las recetas como hechizos que pueden transformar mágicamente a las personas o la preparación literal de ancestrales pócimas

tienen cabida en este tipo de ficciones, herederas en cierto modo de las viejas historias difundidas desde el inicio de los tiempos por la tradición oral. De hecho todas se sirven del aire de fábula proporcionado por el "érase una vez". Ahora bien, también en este caso lo acertado del tratamiento varía en función de la propuesta. (Dos Ramos, 2013: 96)

En la propuesta de Oristrell, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Tita (el literario y el cinematográfico y de los que Sofía quiere ser heredera indirecta) no es posible justificar la cualidad mágica de sus platos: en el primer caso se trata de una correlación entre el ánimo que mueve a Tita a cocinar y el efecto que provoca en los que prueban su comida: si ella llora, los comensales llorarán; si cocina dominada por el deseo sexual, los invitados a su mesa de dejarán acariciar por las necesidades apremiantes de lo erótico. Sofía, sin embargo, provoca reacciones dispares y extremas en los clientes del restaurante porque la intención última no es demostrar la existencia de un poder interno capaz de modificar el mundo circundante por un motivo lógico y necesario para la trama; el objetivo final para el director de la película es incorporar el efecto de lo mágico como elemento de reclamo en este personaje que quiere ser especial sin realmente serlo, porque precisamente esa debilidad en la construcción de su carácter no la sitúa en

una posición de preeminencia, sino en el saco tradicional de las brujas y hechiceras, con un toque, eso sí, de alta cocina experimental⁸.

Curiosamente, el componente de lo mágico -en sentido figurado- parece ser también un ingrediente esencial en las propuestas de Adrià. Dudo que los lectores detecten -en las numerosas citas que hacen referencia a este aspecto- una dimensión esotérica como la que se ha mencionado en la representación femenina de la cocinera. La magia en la cocina de Adrià y en la experiencia posterior quiere radicar en el ambiente, el compromiso del comensal, la estimulación de los sentidos y, en cualquier caso, es un estado abstracto que se alcanza gracias al uso concienzudo de la ciencia. Esa es la idea esencial de esta nueva cocina y es así como se representa en *Menú Degustació* (2013). La película narra la última noche de un restaurante en la costa catalana (gestionado por Mar, la mejor cocinera del mundo) a través de las diversas historias de los comensales que acaban entretejiéndose para convertirse, de anécdotas individuales, en una experiencia colectiva. Varios cameos en la película remiten a otros pioneros de especial importancia: dos

⁸ Es justo mencionar el trasfondo social de la película, que recorre cuarenta años de la historia de España -Sofía, por cierto, sin mostrar en su rostro ni un signo de envejecimiento- y que representa, como afirma Oristrell que "La película tiene como punto de partida el año 68, el fin de un sueño, de una revolución.... Pretendía mostrar como en 40 años un país como éste se ha puesto las pilas y hemos pasado de ser un país 'tercermundista', con nuestras lentejas con chorizo, a degustar el tofu o los platos japoneses. No tenía como objetivo hacer un retrato sociológico de España. Simplemente, plasmar como Sofía pasa de hacer unas patatas bravas a elaborar platos con nitrógeno. [...] Creo que hemos evolucionado desde el 68 más por intuición y por presión, que por reflexión"(Oristrell, 2009: <<http://www.gentedigital.es/cultura/noticia/21889/espana-ha-evolucionado-mas-por-intuicion-que-por-reflexion/>>)

de los hermanos Roca de El Celler de Can Roca intervienen en la trama en dos espacios diferentes y bien definidos: la cocina y la sala. Juan Roca, el mayor de los hermanos, desempeña un papel fundamental en un momento de tensión dramática durante el filme: cuando el barco en el que supuestamente debía llegar el postre necesario para concluir la velada irrepetible naufraga, Mar decide tomar cartas en el asunto e improvisar un postre con los recursos básicos de los que dispone: agua del mar. Directamente se dirige al reputado chef en busca de consejo y él le soluciona la papeleta proponiendo un plato que, en esencia, representa una de las marcas de identidad de la cocina de elBulli y El Celler Can Roca: “Lo autóctono como estilo es un sentimiento de vinculación con el propio contexto geográfico y cultural, así como con su tradición culinaria. La comunión con la naturaleza complementa y enriquece esta relación con el entorno” (www.elBulli.com <<http://www.elbulli.com/sintesis/index.php?lang=es>>). En realidad, el menú de quince platos que se sirve a los comensales de la película fue diseñado y ejecutado por los hermanos Roca con la finalidad, a petición del director, de que los platos se convirtieran en un trasunto de las emociones experimentadas por los personajes según la escena.

Los hermanos Roca de El Celler de Can Roca poseen un imperio culinario que se ha convertido en lugar de culto gastronómico y de peregrinación para *foodies* y curiosos. En este contexto -el de alternar por cinco años

consecutivos los dos primeros puestos de la lista de los mejores restaurantes del mundo según *Restaurant* y el de ostentar tres estrellas Michelin- es en el que se desarrolló en proyecto de *El Somni* (2013). El "histórico evento", como fue calificado por la prensa y la televisión, tuvo lugar en Barcelona en 2013 y consistía en una única cena ofrecida a doce comensales en las que los sentidos serían llevados al límite de sus posibilidades en un intento de experimentar la perfecta armonía del espacio real y el espacio metafórico-simbólico. A través de la cena (y de la película, el libro y la exposición que derivó de ella) la intención de los hermanos Roca era desvelar la senda por la que la cocina llega a una dimensión ulterior y que se alcanza a través del conocimiento que nace de un "diálogo con la ciencia" (Roca en Aleu, 2013) pero vestido de poesía⁹ y propuesto con "total libertad" (Roca en Aleu, 2013). La página web dedicada al evento (<http://www.elsomni.cat/es/>) da la bienvenida a los curiosos con la siguiente fórmula¹⁰:

⁹ Mientras se desarrolla la explicación sobre el carácter poético que los chefs quieren incorporar al evento, aparece en pantalla la referencia a una obra de Joan Miró datada en 1925 (bajo la influencia surrealista, onírica y del subconsciente) y perteneciente a la serie llamada "peinture-poésie" (pintura-poesía) en el que junto a la palabra "Photo" puede verse una mancha azul y la frase "ceci est la couleur de mes rêves" (este es el color de mis sueños). Es una de las *Cartas de Barcelona*, una serie de 250 ilustraciones a mano de Aleu y Peret que, en los estadios iniciales de la película, sirvieron para captar iconográficamente ideas o conceptos que eran esenciales para el entendimiento del proyecto.

¹⁰ CCR= Celler de Can Roca, A= Franc Aleu, el director de la película, X= colaboradores

(CCR+A). X = "el somni"

Una ópera en doce platos, un banquete en doce actos

La obra total, multidisciplinaria, analógica, digital, real, onírica, cibernética y gastronómica.

Ópera electrónica, poesía, 3D, artes escénicas, canto, filosofía, pintura, cine, música y cocina.

(De www.elsomni.cat/es)

La mención (wagneriana) a la obra total pone de manifiesto la dimensión de este ambicioso proyecto que pretendía, a través de doce platos en doce contextos diferentes enlazados de forma orgánica y en representación de los ciclos vitales básicos, aspirar a alcanzar sentido absoluto del arte¹¹.

Juan Roca advierte en el largometraje que se trata de un acto sin precedentes basado en una sinergia entre las nuevas tecnologías (que proyectan la imagen sobre los platos y el espacio), la música (específicamente compuesta para acompañar cada estadio de la cena), y los doce platos (cuya aspiración última es *emocionar*). El formato operístico es el medio elegido como quintaesencia del arte total que, según Rafel Argullol - uno de los invitados a la cena- es una aspiración del individuo desde mucho

¹¹ En la página web puede leerse: "La Cena de *El Somni* también está codificado en base doce: 12 es una cifra que se repite en los 12 actos que se divide la ópera, los 12 platos, los 12 vinos y los 12 selectos comensales que se sentarán alrededor una mesa redonda como la esfera de 12 horas de un reloj o las doce veces que gira la luna cada año alrededor del planeta. Símbolo del orden cósmico y cabalístico, de perfección y de unidad, con 12 signos del zodiaco representando 12 constelaciones por donde la Tierra circula buscando el Sol, año tras año, cada 12 meses, el doce es mediodía y medianoche, es la docena, de huevos o hasta de apóstoles <"<http://www.elsomni.cat/es/el-somni/la-cena/>>

antes de la invención de la ópera y que sobrevive aún en el que es el nuevo intento de arte total en el siglo XXI: el cine. Diría, pues, que la palabra clave para entender este proyecto es Totalidad. Esa totalidad pretende representar lo que para los hermanos Roca significa comer en el contexto posmoderno del capitalismo y el consumismo: algo que va más allá de lo estrictamente nutritivo porque busca la satisfacción global en su sentido físico, emocional e intelectual.

La cuestión es, ¿qué sobrevive de este deseo de absoluto y de permanencia en el tiempo cuando el acto gastronómico -que es por naturaleza fugaz- es la vértebra de la experiencia? Tal vez la respuesta -al menos la que quisieran oír los hermanos Roca- sea la misma que la que puede darse a la pregunta ¿qué queda después de haber vivido? Mi reflexión se desvía por estos derroteros al considerar que el evento se diseñó con una clara intención metafísica, como si de un ciclo vital se tratara, con el nacimiento y la muerte como puntos de partida y de llegada, pero con un final alternativo al de lo puramente mortal: la resurrección, entendida como la capacidad del arte para sobrevivir a las sombras pero también como la cualidad de la naturaleza para renacer cíclicamente. El preludio y los doce platos (o actos, como ellos prefieren llamarlo) eran los siguientes: "Preludio. Mujeres de agua, Inicio sueño, Espacio, Ofiuco, Bajo el mar, Jardín de las Hespérides, El noviazgo, La carnalidad, Manzana/Rompediza, Guerra, Piedad/Muerte, Gloria, Despertar". De alguna forma, el conjunto de *El Somni* podría interpretarse como una

reflexión sobre los límites reales de la condición humana en tanto en cuanto actúa como medio para analizar cuáles son las fronteras de la sensibilidad de los individuos y hasta qué punto nuestra condición de mortales nos impide alcanzar la experiencia absoluta en su totalidad.

Las especulaciones metafísicas que parten de los alimentos se encuentran también en la poesía, que recurre a los espacios cotidianos para experimentar con imágenes diversas que catapultan al lector a un espacio inmaterial. Los poetas no necesitan el despliegue millonario de la alta cocina porque poseen la capacidad de reconocer lo trascendente en lo peregrino y lo diario. Y así es, sin ir más lejos, cómo funciona en la poesía del 2000 al 2015 el componente del extrañamiento:

UN HUEVO, POR EJEMPLO

Hay más misterio
en un huevo -por
ejemplo-
friéndose en aceite
que en todas las leyendas
y todos los cuentos de hadas
del universo.

El misterio
y el milagro
de la vida
y de la muerte:
un huevo -por ejemplo-
chisporroteando
en una sartén llena de
aceite.
(Wolfe, 2009: 38)

En efecto, frente a un huevo que se fríe en la sartén o alrededor de una mesa nacen pensamientos y se tejen vínculos que nos hacen ser humanos. Roger Wolfe es uno de los participantes en lo que se ha dado en llamar el “realismo sucio” en poesía y es habitual encontrar, salpicadas en sus versos, diversas referencias a lo gastronómico o lo rutinario en la cocina. En el caso del poema del huevo, la reflexión metafísica se condensa en las diversas ideas que giran el torno al objeto y la acción: en ocasiones se menciona la imagen coloquial del huevo y la gallina para discutir el origen primero de las cosas; de ahí, se elabora el proceso de transformación del objeto en comida, que remite al logro de los humanos de controlar el entorno; finalmente, la imagen es propicia para reflexionar ante el fenómeno global de la existencia y los ciclos que lo componen: el nacimiento, el cumplimiento -o no- de la misión que a cada uno se le otorga o que cada uno se propone, y la muerte. Así, el huevo chisporroteando en la sartén encierra el verdadero “misterio/ y el milagro/ de la vida/ y de la muerte”, contiene, en última instancia, la esencia de lo humano y lo perecedero.

Es asimismo interesante reparar en la voz y el espacio que configuran el universo lírico del poema: ¿quién es este personaje cuya voz reflexiona en estos términos, no frente a un paisaje sublimado, ante una situación extrema o ante la cualidad intelectual de las páginas de un libro sino ante “la sartén llena de aceite” en una cocina cualquiera, de un día cualquiera, de una ciudad cualquiera? La identidad de este sujeto se desvela en un poema de

autorrepresentación, anterior al citado, y pertenecientes ambos a su libro

Afuera canta un mirlo (2009):

EPITAFIO

Aquí yace un hombre
que era alto
delgado
y solitario
y se pasaba la vida
sentado en la penumbra de cocinas
de casas de arrabal
bebiendo té
fumando cigarrillos
y preguntándose
por el sentido de las cosas.
(Wolfe, 2009; 18)

Según Michael Certau y Luce Giard en su *La invención de lo cotidiano* (1999), el espacio privado -como esta cocina- es el lugar en que “se da forma humana a la sucesión de los días” (Certau, 1998: 149) y es plausible que para este sujeto sea el lugar predilecto de una reflexión que busca dilucidar lo que existe más allá las fronteras físicas del espacio, aunque sus cavilaciones no necesariamente encuentren respuesta. La cocina es más que el continente de las sartenes y los utensilios: es el espacio en el que los anfitriones preparan futuras interacciones con sus invitados, donde se establecen las jerarquías de una casa, sus avenencias y desavenencias, donde se acepta la responsabilidad de alimentar(se) y donde, finalmente, pueden desarrollarse las dinámicas de poder y sumisión. Al igual que comer, la cocina contiene algo más que su función práctica: es el espejo de las normas sociales que

marcan la evolución de una cultura y el camino único de cada uno de sus individuos.

1.3. Comer y hablar: historias de (sobre)mesa y conclusiones

Massimo Montanari, en su capítulo “Mangiare insieme” del ya mencionado *Il cibo come cultura* (2004) reflexiona a partir de una cita de Plutarco¹² sobre la tendencia de los humanos a reunirse alrededor de la mesa considerando el “valore comunicativo” (Montanari, 2012: 129) que adquieren los elementos, los alimentos, la circunstancia y el espacio de la reunión. Comer es comunicar y comunicarse. En efecto, es un lugar común en los estudios gastronómicos¹³ aceptar la premisa de que nuestras elecciones en la cocina y la mesa representan parte de nuestra identidad pues hablan de lo que somos y de lo que no somos, del significado de estar presentes en la mesa y de las ausencias, de comer en silencio o conversando. Una película que representa esa idea es *18 comidas* (2010) de Jorge Coira. Se trata en esencia de un filme que sitúa ante la cámara varias historias que se entrelazan a lo largo de las tres comidas del día, el desayuno, la comida y la cena. La homosexualidad, la

¹² “Noi”, fa dire Plutarco a un personaggio delle sue *Dispute conviviali*, “non ci invitiamo l’un l’altro per mangiare e bere semplicemente, ma per mangiare e bere insieme” (Montanari, 2004: 129)

¹³ Además de los volúmenes ya citados, a este respecto pueden consultarse el libro de Andoni Luis Aduriz y Daniel Innerarity *Cocinar, comer y convivir* (2012), Barcelona, Destino; el de Leon Rappoport *How we eat. Appetite, Culture, and Psychology of Food* (2003), Toronto, ECW Press; de Alice P. Julier su *Eating together* (2013), Illinois, University of Illinois Press o el de Felipe Fernández Armesto *Near a Thousand Tables* (2003), New York, The Free Press.

vejez, la soledad, la frustración o la búsqueda y reafirmación de la propia identidad son asuntos que se ponen sobre la mesa en el largometraje. A pesar de que, según su director, la comida funciona como marco y no como *leitmotiv* (su intención primera era concentrarse en la narración de las pasiones), lo cierto es que la dimensión simbólica que adquieren los objetos y acontecimientos alrededor de la mesa impiden que la película pueda concebirse sin el elemento culinario. En realidad, el propio Coira afirma en una entrevista que “alrededor de una mesa donde supuestamente se come es donde se catalizan las emociones. Es donde las emociones se hacen carne porque los humanos quedamos constantemente para comer juntos [...] y ahí puede pasar de todo” (Coira, 2011 <https://vimeo.com/22261530>). La creencia firme en esa idea justifica el modo en que se llevó a cabo el rodaje de la película: a pesar de que la historia estuviera bien definida y los rasgos de los personajes claramente delimitados, los actores no dispusieron de guión y las tomas se grabaron (sin repetición y con cuatro cámaras simultáneas) siguiendo la improvisación de los actores. La película es una cinta coral donde se narran seis historias diferentes cuyos protagonistas están conectados -y de eso se da cuenta el espectador ya bien avanzada la película- a través de las historias de la mesa. Como reza en el cartel promocional de la película: “La vida está servida”.

Tres de las historias destacan a mi parecer sobre el resto. La primera que quisiera mencionar es la de Vlad y Laura y el juego de la ausencia-presencia.

Vlad es un actor conocido en el mundillo del espectáculo que espera la llegada de Laura, a quien el público no llega a conocer porque su ausencia no se resuelve en la película. El actor prepara el desayuno, la comida y la cena arreglando cuidadosamente la mesa para dos, pero acaba comiendo solo -o con compañía inesperada- en todas las ocasiones. Las secuencias con de este relato de desengaño siguen una misma estructura: Vlad en la cocina preparando la comida y la mesa/ Vlad al teléfono con Laura, que cancela la cita/ Vlad comiendo sin Laura. La última escena con el personaje, sin embargo, marca el punto de inflexión: después del plantón para la cena, la cámara enfoca a Vlad en un primer plano mientras deja un mensaje en el contestador de Laura: cansado de esperarla, se va de fiesta -a una cena multitudinaria- con los amigos. Seguidamente, la cámara capta los progresivos cambios de luz en la escena: la habitación se queda vacía y a oscuras y la cámara enfoca con un primer plano dos copas de vino, una llena y la otra vacía. En este espacio de quietud, suena el timbre de la puerta que nadie abre. El público sabe que es Laura la que espera al otro lado y comprende en ese momento que la oportunidad perdida deja el mismo sabor de boca que una copa de vino que no se bebe: la incertidumbre de si lo que nos esperaba merecía la pena.

Esta escena basada en el silencio contrasta con pequeñas secuencias que unen la trama en su totalidad. Los protagonistas son una pareja de ancianos - José María Pérez García y María del Carmen Pereira Pena, interpretándose a

sí mismos- que en silencio comparten mantel y plato en la cocina del hogar. No median palabra, pero, a mi parecer, son las escenas más poderosas del filme: representan, *grosso modo*, el significado de una vida juntos, la rutina de la mesa, la denotación última de compartir. Los planos detalle de los objetos y las manos se combinan con primeros y primerísimos planos de sus rostros y con planos generales que captan el áurea de la rutinaria paz, marcada por las tres comidas del día. El diálogo se sustituye por el ruido de los cubiertos, de la olla en el fuego, de bocas que mastican pero no hablan porque sólo con la mirada y la cercanía de los cuerpos se mantiene y afirma el orden de su pequeño microcosmos.

Finalmente, la tercera historia propicia la reflexión sobre las dinámicas de poder representadas en el uso de la comida. Sol es una ama de casa frustrada con su vida y su matrimonio y los mecanismos de poder que crean nacen de lo cotidiano y del espacio que es "su territorio": la cocina. La forma en que se manifiesta este poder es a través de la inversión de la norma social comúnmente aceptada en el contexto de la mesa. Por ejemplo, a las ocho de la mañana, delante del hijo y del esposo, en lugar de beber café, se abre un botellín de cerveza para desayunar. El marido le hace notar que se trata de un comportamiento extraño, incluso reprobable, pero ella le ignora reafirmando su dosis diminuta de poder en el también pequeño espacio de lo doméstico. Cuando se queda sola en casa, invita a Edu, un músico callejero y antiguo "amigo" que ha sentido siempre atracción hacia ella. En

el menú que prepara, que es sencillo pero completo, dos platos van a jugar un papel especial: la crema de marisco y la ensalada, servidas en este orden. En la mesa la conversación deriva a lo que pudo ser y no fue, a las atracciones, a qué ha pasado con la vida, a cómo nos vemos después de tanto tiempo. La escena es magníficamente tensa y, en un momento inesperado, Sol le pregunta a Edu: “¿quieres más ensalada?” Él responde aturdido que no y ella, en un gesto de poder, vierte sobre la ensalada lo sobrante de la crema de marisco. De nuevo, invirtiendo la lógica en los comportamientos alrededor de la mesa se están presentando las pequeñas revoluciones que Sol necesita para reafirmarse como un individuo capaz de ejercer su voluntad.

Uno de los puntos importantes que se deriva de la idea sobre la que se construye al personaje de Sol es la dinámica del poder representado en la presencia-ausencia de los géneros en la cocina. Un poema de Martha Asunción Alonso trae a colación las expectativas sociales del rol de la mujer en ese espacio:

POTAJE

I. Aprende a cocinar

La harina que te manchó una vez las manos, no se puede limpiar.
Aprende a cocinar. A ser mujer. Moldéanos la sangre
como un cuerpo de barro, mundo tierno, blancura
del corazón famélico: moldéalo, que aún está caliente.

Qué va a ser de esta niña, carne de bibliobús,
no me come verdura y duerme mal; esta niña

que invita a los ratones de las eras para tomar el té,
que tiene pesadillas geométricas, tos,
escoliosis; le da miedo pedir la vez en la tahona.

Esta cría no aprende a cocinar. ¿Qué va a ser de sus manos?
Van manchando de harina lo que aman.
(Alonso Moreno, 2015: 22)

Cocinar es sinónimo de cultura, es cierto; aprender a cocinar es equivalente a participar activamente de esa cultura y también lo es de pertenencia a la "tribu". ¿Cuál es la consecuencia de no seguir las normas establecidas por el grupo o desmarcarse de lo heredado generación tras generación? ¿La ruptura es necesariamente una con la identidad si se renuncia a seguir los propios impulsos o, si se respetan estos últimos, inevitablemente la desavenencia ocurre entre el individuo y su grupo? ¿Existe la posibilidad de reconciliación? ¿Será otro aspecto de la gastronomía el punto de unión como antes lo había sido de segregación o alejamiento?

En uno de los episodios de la serie televisa *Parts Unknown* de Anthony Bourdain -el que lo lleva hasta Taiwan- la estrella mediática conversaba con la cocinera del restaurante Aunty Aini's Garden Café en Nilai sobre sus conocimientos culinarios. En un momento de la conversación, Aunty Aini afirmó que durante su infancia solía escuchar a su abuela decir: "no me importa quién seas; si no sabes cocinar, no eres nadie para mí". Concluyó su reflexión señalando la importancia del conocimiento heredado de abuela, a madre y a nieta, generación tras generación, como uno de los pilares para mantener unida la familia y viva la tradición ancestral a la que se pertenece.

La ruptura de la cadena de conocimiento parece ser algo que afecta eminentemente a las mujeres, porque tradicionalmente ellas son las testaferró de este saber vinculado a lo doméstico. Sin embargo, su interrupción es indicio de otras actitudes también contestatarias contra las normas de la educación femenina históricamente arraigadas en el acervo cultural. A este respecto, es interesante mencionar las páginas firmadas por Luce Giard en el ya citado *La invención de lo cotidiano* (1999). Giard relata su temprana resistencia “al llamado de mi madre para aprender a su lado a hacer de comer” (Certeau, 1999: 154) de alguna forma entendiendo que, en el interior de una cultura, la asignación de los roles y tareas es modificable. Sin embargo, con el paso del tiempo Giard llega a la conclusión de que formar parte de “el gran cuerpo de las mujeres de mi linaje” o “incorporarse a su legión anónima” (Certeau, 1999: 155) no es un modo de sumisión al patriarcado, sino la participación en una “leyenda muda” que permite la creación de un sistema de comunicación colectivo que funcionaba incluso cuando el conocimiento no era capaz de registrarse por escrito porque “las técnicas del cuerpo están mejor protegidas de la superficialidad de las modas, porque ahí está en juego una fidelidad material más profunda y más pesada, una manera de estar-en-el-mundo y de hacer aquí su morada” (Certeau, 1998: 157).

De la cocina a la mesa hay solo un paso y las normas de comportamiento que rigen las interacciones en el mantel pueden funcionar como

herramientas de unión o de aislamiento. Ben Clark y Andrés Catalán, en un libro fundamental para el estudio de la gastronomía en la poesía española titulado *Mantener la cadena de frío* (2012) proponen una reflexión sobre la mesa solitaria y la repercusión que la falta de compañía causa en el ánimo de los individuos:

EL ARTE DE COMER SOLO

La intimidad del desahucio
y el salero corrompido
unidos por el firme despropósito
del instinto animal.

Estás comiendo solo sin que nadie lo sepa.

Te figuran ocupado en los espejos
de fastuosas salas o en la sombra
de un amable rincón bajo un paisaje de Provenza,
objeto de obstinadas preguntas
de una estudiante de intercambio

Te suponen alzando la copa como un mago
ante la admiración de lo cuchillos.

-¡Por vosotros; por las llamas
de los incendios de esta hora!
-¡Oh, cuéntanos otra historia!
-¡Háblanos de los loros de la selva!
-Veréis...

El menú, sin embargo, te ilumina
desde ángulos difuntos,
desde reproches antiguos.
El silencio adereza otros silencios,
y has perdido el apetito,
como quien pierde un hermano
en alta mar o quizá
sólo como quien pierde a alguien un día,
sin drama, sin saber cómo
y se descubre solo en una mesa.
(Catalán & Clark, 2012: 43-44)

En el poema, la representación del individuo sin comitiva en la mesa certifica la afirmación de Montanari, para quien “a tutti i livelli sociali, la partecipazione alla mensa comune è il primo segno di appartenenza al gruppo. [...] Se la tavola è la metafora della vita, essa rappresenta in modo diretto e preciso non solo l’appartenenza a un gruppo ma anche i rapporti che all’interno di quel gruppo si definiscono” (Montanari, 2006: 131-132). No necesariamente, sin embargo, la soledad y el mantel debe relacionarse con lo salvaje o lo que predeterminadamente rechaza las reglas sociales establecidas -Montanari pone como ejemplo a los eremitas, que prefieren lo crudo a lo cocinado y la soledad a la compañía. Si, como parece ocurrir, la mesa es una metáfora de la vida, la soledad debe formar también parte de ella. Las construcciones culturales en torno a la comida quieren funcionar como índices para medir con cuánta facilidad o a qué nivel el individuo consigue mimetizarse con la masa. Seguir la serie de normas de la “tribu” sirven para diferenciarse de los otros grupos y reafirmar, pues, la identidad colectiva que aporta el apoyo necesario para la supervivencia en cualquier tipo de sociedad. Así lo representan Catalán y Clark en un poema del que reproduzco un fragmento y al que puede aplicarse, una vez más, la reflexión de Montanari: el órgano del gusto no es la lengua, sino el cerebro, un órgano culturalmente construido. Por ello las fronteras del tiempo, y las geográficas

en las sociedades humanas, cambian y modifican sus gustos y predilecciones (Montanari, 2006: 73) y con ello modifican su identidad colectiva¹⁴:

GEOGRAFÍA DE LA MERIENDA
(quien lo probó, lo sabe)

[...]

Pero es en la comida, en el acto
necesario y sencillo de comer

donde los pueblos marcan sus fronteras
-serpientes y salchichas, hamburguesas e insectos-.

Nuestro asco nos escoge y nos subyuga.
No se pueden amar todos los platos.
No se pueden probar todos los platos.

Es el mismo castigo que sufre el buen lector.
(Catalán & Clark, 2012: 46)

Junto con las notas culturales sobre lo que nos “escoge y nos subyuga” y que marcan el nivel de maleabilidad que los apetitos de cada individuo pueden soportar, lo interesante del poema es la analogía lectura-comida porque con ella se tiende un puente que conecta la el proceso de nutrición con su dimensión incorpórea y simbólica. Así, el final del poema deja bien claro el vínculo entre el alimento para el cuerpo y el alimento para el alma simbolizado en la lectura. Recuerdo siempre a este respecto un brevísimo

¹⁴ Remito al lector de nuevo a Certeau y Giard, en el segundo volumen de *La invención de lo cotidiano* (1999) y su capítulo titulado “El plato del día” para profundizar en la idea de “atracción y disgusto” como construcciones culturales y geográficas (pp. 191 y sig.).

poema de Aurora Luque publicado en su libro *Fabricación de las islas (Poesía y metapoesía)* (2014) y con el que quisiera concluir:

¿Restaurantes muy caros?
Saboreo versos de Emily Dickinson
y me siento aristócrata.
(Luque, 2014: 138)

Curiosamente, Sandra Gilbert en su libro *The Culinary Imagination* (2014) explica lo siguiente sobre la poeta de Amherst:

And in one of her most intriguingly enigmatic lyrics, Emily Dickinson extended the meaning of that phrase [se refiere a "word made flesh"], with its emphasis on the Word of God, to imply that all words may be divine flesh, to partaken of in the impassioned banquets of art. "A Word made Flesh", she wrote, "is seldom/And tremblingly partook," yet "each one of us has probably tasted the very [mystical] food debated." For this aesthetically voracious poet, the communion of language meant that one might feast with furtive reverence on the pleasures of vocabulary, eating words with delight (Gilbert, 2014: 79-80)

Salvando las distancias entre las intenciones de Luque y las de Dickinson, la idea de que la palabra de poetas-camaradas sirve para saciar el hambre es fundamental para entender que la lectura es un medio y una herramienta que marcan la pertenencia a un grupo, el grupo que, más allá de mantener lo corpóreo satisfecho, busca alimentar el espíritu. El poder metafísico y estético que adopta la palabra convertida en alimento simbólico sitúa a los poetas en un plano superior -la aristocracia intelectual a la que hacía referencia Manuel Machado a principios del siglo XX- que les permite

desmarcarse de todos aquellos que no sienten lo lírico de la vida, la escritura y la comida. Comer es, sí, comunicarse. Y leer es, por fin, saciar el apetito más profundo de los individuos: el hambre de conocimiento.

CHAPTER 2

REMINISCENCIAS DEL SABOR: TIEMPO, DESEO, MEMORIA

Resumen del capítulo

La lucha de los poetas y cineastas por dominar la anatomía de los minutos propicia imágenes artísticas cuyo mecanismo esencial vuelve la vista a las intenciones gastronómicas de Ferran Adrià: presentar a los ojos del lector objetos comunes bajo una luz diversa. La reflexión sobre la fragilidad de la vida y la vulnerabilidad de todo lo humano conduce en ocasiones al ejercicio incontrolado del deseo que busca saciar los sentidos y les permite a la vez reflexionar sobre los límites de lo permitido y lo prohibido. Los deseos desenfrenados y materializados en la gula se analizarán en la siguientes páginas considerando las nuevas fronteras que configuran su definición en la sociedad occidental materialista (y tendente al laicismo) del siglo XXI. Otra de las consecuencias indirectas de la reflexión sobre el tiempo es la evocación del pasado a través de los sabores. La poeta Elena Medel (Córdoba, 1985) asegura que “comer es acordarse” y establecer, en última instancia, una conexión con el tiempo perdido del pasado. ¿Cómo los recuerdos y la nostalgia moldean los días y las acciones? ¿En qué medida el tiempo, el deseo y la memoria se confeccionan como nociones indisolubles? A través de los poemas de Aurora Luque, Amalia Bautista, Andrés Catalán y Ben Clark y escenas de películas de Patricia Ferreira, Teresa de Pelegrí y Dominic Harari se reflexionará sobre cómo la finitud de los individuos afecta sus identidades artísticas y vitales. Las siguientes páginas son un recorrido por los excesos del apetito, el gusto incontrolado y los modos transversales de la cocina poética y cinematográfica que, ultrapasando el espacio de lo sensorial, actúan como testafierros de la memoria y custodios del instante presente.

2.1. Fechas de caducidad

Desde 2012 se celebra en Palma de Mallorca el “Seminario Internacional Literatura y Pecado” en el que una serie de investigadores se reúnen anualmente para reflexionar sobre la presencia (o ausencia) de los pecados

capitales en la literatura y las artes del Mediterráneo¹⁵. Cada año se dedica a un pecado capital diferente, que se analiza desde una perspectiva multicultural y plurilingüe. Se ha hablado ya de la soberbia, la ira, la pereza y, curiosamente, el pecado reservado para la edición de 2016 es la Gula. En el contexto del seminario, el fotógrafo italiano Claudio Bettio elabora para el público una serie fotográfica en la que presenta su visión personal sobre el pecado en elegido para esa edición. Hace unas semanas conservaba con él sobre lo que ha movido su ánimo a fotografiar las escenas sobre la gula y mencionó algo curioso en lo que yo andaba también pensando esos días: me dijo, parafraseando, que la gula es un deseo de poseer y no una necesidad; que por ello gula es lo contrario del hambre y que su satisfacción tiene que ver más con la esfera estética que con la práctica. De su reflexión me interesa esta última observación sobre las consideraciones estéticas frente a las prácticas: ¿son necesariamente excluyentes? ¿No será que una condiciona a la otra? ¿Cómo se representa esta dualidad en la poesía y el cine españoles? En su clásico estudio sobre los siete pecados capitales, Santafor M. Lyman asegura que "Gluttony [...] is excessive and greedy absorption in the immediate appetitive pleasures of the self" (Lyman, 1978: 208) y que no se trata, de ningún modo, de un asunto vinculado exclusivamente a la comida o la bebida sino más bien a la incontrolable necesidad de saciar los impulsos de "tener". Tomando como punto de partida su reflexión, creo que la gula se

¹⁵ www.seminarioliteraturaypecado.com/es

ha convertido en una praxis polimórfica en las sociedades posmodernas, primero, porque estas están basadas en la práctica del consumo como instrumento de placer (hablaré de ello detalladamente en el próximo capítulo) y, segundo, por la continua reafirmación que los individuos hallan en los procesos de autorrealización y el egocentrismo que les lleva a escalar (desde la mismísima base) hasta lo más alto de la pirámide de Maslow. De ahí mis apuntes a la idea de Claudio Bettio: para llegar a la dimensión estética (la cumbre maslowiana), ¿no deben superarse antes las necesidades prácticas?

La cuestión se complica cuando de lo material se pasa, además, a un plano abstracto: ¿qué ocurre cuando nuestra recompensa del placer no se concreta en objetos tangibles, sino en entidades inmateriales? ¿Cómo podemos lidiar con el deseo irresoluble de controlar el tiempo, ser eternamente jóvenes, no envejecer, evitar que se pudra nuestra carne? ¿El arte y su imaginario responden a las mismas ansias que las de aquellos primitivos buscadores del Santo Grial, la piedra filosofal y la fuente de la eterna juventud o en la sociedad posmoderna las aproximaciones toman caminos diferentes?¹⁶

Sin ir más lejos, puede decirse que la gula de un número considerable de poetas y cineastas españoles del siglo XXI es una gula del tiempo y del placer, nociones, a su vez, directamente proporcionales. La tercera categoría

¹⁶ Véase a este respecto Gulleter, Margaret (2004): *Aged by Culture*, Chicago, University of Chicago Press.

un pedazo de carne con el velo
del paladar supone sólo una forma más
y unas gotas de zumo resbalando en los labios.
(Catalan & Clark, 2011: 13-14)

“El acto sencillísimo” del que Catalán y Clark hablan en el poema es sin embargo la representación de un ciclo complejo en el que vida, muerte, esperanza y perfección forman parte de una cadena de destrucción cuyo final es a todas miras innegociable. Puede que las apariencias engañen: la quietud y el orden que conforman el aura de lo hermoso de los días quizá nos hacen pensar que existe una remota posibilidad de pertenecer a lo “inmortal”, a lo que nunca “se extravía”; sin embargo, el mínimo gesto “nos vuelve a este lado del mundo”, donde nadie escapa a la tiranía de las agujas del reloj. Por ello puedo decirse que uno de los elementos esenciales en la incorporación de la gastronomía en la poesía y el cine españoles tiene que ver con la noción de tiempo. La semántica del acto culinario posee una dinámica marcada por su desarrollo en el tiempo presente (Gilbert lo llama “eternal present” (Gilbert, 2014: 143)) y es precisamente la brevedad de cada unidad “significativa” lo que provoca luchas contra el instante que configura la sustancia de un trago o un mordisco. La ligera maleabilidad del tiempo en este contexto propicia reacciones antagónicas: aquellos que buscan alargar el placer y deleitarse por más tiempo el bocado perfecto, saborean con parsimonia -imagínese una imagen cinematográfica a cámara lenta- en un intento holístico de captar la totalidad de matices y texturas que

se combinan en el paladar. Otros, conscientes de la fugacidad de lo sensorial, devoran con avidez para reunir en el menor lapso de tiempo posible, la mayor cantidad de placer. La conciencia culinaria es también, por ello, conciencia del tiempo. Alguno de los poetas españoles que incluyen lo gastronómico en su poesía lo hacen con una conciencia del tiempo que pone de manifiesto una básica contradicción: la de ser un concepto infinito que sin embargo se usa para medir realidades perecederas. Por ejemplo, Carlos Marzal en "La fruta corrompida" reflexiona a través de los procesos de putrefacción de los alimentos sobre de la necesidad de aprovechar el momento presente, considerando la suerte similar que correrá el cuerpo sometido al pasar de los días. Y es que, al fin y al cabo, la progresiva descomposición de los alimentos no es más que "una amarga metáfora/ en donde se resume la existencia" (Marzal, 2006: 232):

LA FRUTA CORROMPIDA

A Vicente Gallego

Durante un meditado desayuno,
en una portentosa mañana de verano
—la gloria de un verano escolar y salvaje—,
pelé la fruta lento, fervoroso.
Sabía ya que el verano y la fruta
son tesoros a flote de un paraíso hundido.
Y cuando satisfecho la mordí,
apareció su hueso descompuesto,
su carne corrompida y su gusano.

Para la mayor parte de este mundo,
una anécdota así no es más que un accidente
del mundo natural, y para otros
una amarga metáfora

en donde se resume la existencia.
Quién sabe...
Ahora recuerdo
aquella noche en que me desperté
confundido de un sueño en donde había agua,
y encaminé mi sed a la cocina.
Como un resucitado di la luz,
llevé mi aturdimiento al fregadero,
aproximé mis labios hasta el agua
y, justo en el instante en el que fui a beber,
alcé la vista
y vi a la cucaracha sobre el grifo,
observándome, ciega, entre los ojos.

Quién sabe, otro accidente...
Aquella cucaracha
todavía me observa, complacida,
detrás de la mirada de algún tipo,
desde detrás de los absurdos límites
de la podrida carne de los días.
(Marzal, 2005: 232-233)

El poema de Marzal perfila a través de dos imágenes (la fruta y el agua) y dos momentos (el día y la noche) la prevalencia sobre todas las cosas de una realidad temporal inexorable. La fruta en la mañana de verano, radiante y apetitosa, interrumpe el momento de plenitud para mostrar el otro lado de la moneda, la verdad de ese "paraíso hundido" en el que los seres están sometidos al espectáculo poco amable de la muerte. La conciencia plena que marca la primera la experiencia -ese "meditado desayuno"- contrasta con el estado del personaje poético en la segunda anécdota, sumido aún, como diría Ángel González, en "sombras y pereza" y en el "aturdimiento" de la madrugada al despertar; el detalle es relevante en tanto en cuanto actúa como herramienta para demostrar que el aviso de mortalidad puede

sorprendernos en cualquier lugar, a cualquier hora, en cualquier estado y ante cualquier pormenor. En efecto, los treinta y dos versos del poema son en conjunto un recordatorio de la muerte, una suerte de *Memento mori* a dos niveles: el dirigido al personaje poético con la sucesión de hechos en el poema y el dirigido al público, receptor último del contenido lírico. Probablemente el lector conocerá una anécdota histórica a la que está vinculada el tópico del *memento mori*: la Antigua Roma agasajaba a los generales o comandantes que habían salido victoriosos de una batalla con el "Triunfo", un desfile militar donde se celebraban sus glorias y sus logros. Lo admirable del episodio es que cada uno de esos hombres invictos llevaba tras de sí un siervo que sin descanso le susurraba al oído "Respice post te, hominem te esse memento", es decir, "Mira tras de ti (a tu alrededor) y recuerda que eres un hombre". A falta de grandes hazañas y para ser coherentes con el espacio cotidiano en el que se desarrolla la poesía de Marzal, es lógico que el rol del siervo que susurra la verdad de la existencia lo ocupe ahora la fruta succulenta o la repugnante cucaracha porque ambos sirven para recordar que el anuncio de nuestro futuro innegociable se halla en la comodidad de lo apetitoso o en los momentos de plenitud pero también en lo más profundamente repelente y en los instantes de debilidad porque el destino de todo lo viviente es, en última instancia, equitativamente mortal. Por otra parte, y salvando las distancias, en el personaje poético podrían leerse ciertas reminiscencias de un antiguo Adán que, mordiendo

una nueva fruta del conocimiento, ahonda en su ya despierta conciencia sobre el ser. Como se menciona en el poema, la voz lírica "Sabía ya que el verano y la fruta/ son tesoros a flote de un paraíso hundido" de modo que el episodio acontece en un espacio post-edén, único lugar posible si, como decía Marcel Proust, no hay más paraísos que los paraísos perdidos. En cualquier caso, el nihilismo de Marzal condiciona el tono y la intención de su reflexión metafísica abandonando al lector a su suerte sin ofrecerle una vía de escape de los "límites absurdos de la podrida carne de los días". El aura pesimista que envuelve los versos no deja lugar a la llamada del placer como medio para contrarrestar los efectos devastadores del paso de los años, como sí propugnan otras poetas coetáneas tales como Aurora Luque, Josefa Parra o Amalia Bautista de las que se hablará en las próximas páginas. Tampoco se suben al carro del optimismo los poetas Ben Clark y Andrés Catalán en su "Consumir preferentemente". El poema, a modo de dedo apuntador que señala a los culpables y en un tono medio en serio medio en broma, presenta una versión poética del mito de Adán y Eva con la misma finalidad que movía a Marzal a reflexionar sobre el gusano en el corazón de la fruta:

CONSUMIR PREFERENTEMENTE

Cuando Eva hizo lo suyo
y Adán luego
-trocitos de manzana
entre los dientes-
lo que quedó bien claro
fue que a todas las cosas

-todas, todas-
se les adjudicó,
sin más,
la cifra, el signo, de su caduca historia,
de su muerte.
(Catalán & Clark, 2011: 15)

La desmitificación del episodio descansa en el uso de un lenguaje coloquial que resta poder y solemnidad a las figuras intocables de la imaginería tradicional: Adán y Eva todavía con “trociitos de manzana/ entre los dientes” justifican su existencia en el poema no tanto por su “atrevimiento” como por el alcance global que sus consecuencias acarrearán. A Lord Byron le parecía, después de reflexionar sobre el asunto, que “Since Eve ate apples,/ Much depends on dinner” (Byron, 2008:790) y, en fin, bien se sabe que el mito del Edén sirve a los poetas Clark y Catalán para poner de manifiesto que ser perecederos es una cualidad intrínseca a los hombres y que el verdadero

momento de inflexión en la vida de un individuo es reconocer el limitado poder que le queda a uno entre las manos¹⁷.

Yendo un paso más allá, es interesante leer el poema como una reflexión sobre el poder de la *curiositas* y el conocimiento, todo ello representado a través de la necesidad de saborear, de tomar los sentidos -en este caso el del gusto- como primera puerta de conocimiento al mundo, tal como querían los platónicos¹⁸. De acuerdo con el imaginario del Antiguo Testamento, el castigo que cayó sobre las espaldas de los hombres y mujeres después del mordisco de la manzana no fue solo parir a los hijos con dolor o ganarse el

¹⁷ El mito del Edén y en especial de la figura de Eva han sido elementos predilectos del imaginario bíblico para las poetisas españolas desde la posguerra. A través de la figura de Eva (o de su equivalente en la mitología grecorromana, Pandora), las escritoras han propuesto modelos diversos de mujer liberadas de la culpa y el estigma, defendidas en su atrevimiento o alabadas en su coraje. Pienso, por ejemplo, en libros como *Mujer sin Edén* de Carmen Conde o poemas de generaciones posteriores como "Aviso de Correos" -sobre Pandora- de Aurora Luque. Precisamente, cuando el lector se halla ante la reelaboración de un mito de semejante alcance en el arte, debe recordar en todo momento el consejo específico de la poeta almeriense: "los mitos hay que revisarlos y aceptarlos como las fábulas que son para evitar que sigan operando en lo que tienen de categoría moral" (Luque en Almuzara, 2004: 44). Otros poetisas, además, consideran desproporcionado el "castigo" recibido y denuncian con sus versos la situación injusta. Amalia Bautista escribe: "Ira"/ Ninguna más injusta por desproporcionada/ que la ira de Dios/ contra el gesto pueril de los amantes./ Sólo era una manzana/ y el deseo de ser osados, libres, buenos. (Bautista en Bautista & Porlan, 2005: 33).

¹⁸ Existe una pequeña pieza fílmica que, por pertenecer a los años 90, no puede incluirse en este estudio pero que merece ser mencionada por su clara vinculación con este asunto. Se trata de uno de los cinco cortometrajes que componen la cinta *El dominio de los sentidos* (1997), un proyecto colectivo en el que cinco cineastas catalanas ofrecen su visión fílmica de los cinco sentidos. Teresa de Pelegrí se encarga del gusto y elabora la historia de una mujer cuyo conocimiento del mundo pasa necesariamente por la boca. Para Eva, la protagonista de este corto, es necesario saborear los objetos y las personas de las que quiere saber más aunque en ocasiones lo que descubre, como la verdad que esconde el hombre al que ama, la conduzcan a un final fatal.

pan con el sudor de la frente¹⁹; se trataba también de conciliar los anhelos de absoluto con las capacidades limitadas que estaban a su alcance en el espacio terrenal. Uno de los subterfugios que pareció funcionar a este propósito fue el arte como forma de perpetuarse en los anales de la historia: *Ars longa vita brevis*. La poesía es precisamente una herramienta que puede acercar al hombre y la mujer a los dioses no sólo a través dosis instantáneas de eternidad, sino alcanzando el estado místico que muchos de los autores reivindican como momento de la creación. La poeta almeriense Aurora Luque es un magnífico exponente de esta idea. Para ella, el poeta es la clase de individuo que se sale

del surco preestablecido, [que] “delira”, en sentido etimológico. Ay del poeta que no haga suya la tentación de ir más allá, más alto, a las afueras – allí donde todavía no están los nombres fijados sobre las cosas-, al otro lado de las palabras y de las convenciones de su lengua Ícaro convierte el riesgo en gozo insolente. Se trata de una búsqueda que no consiente cálculos previos. (Luque en Almuzara, 2004: 47)

Luque recupera la figura de Ícaro como poeta incorporándose a una larga

¹⁹ Señala Gilbert, a propósito de Eva: “And once she has ripped an apple from a branch and thereby torn herself and her man from the stasis of Eden, where nothing ever happens and all is always good to eat, she is destined to become even more remarkable cook, at least figuratively speaking, for before she brings forth new bodies in pain and suffering, they rise like magic loaves inside the oven of her womb -and lo, they’re babies. More, after they’ve been expelled from that paradise into the outside world, she transforms her own flesh and blood into warm milk for them, to grow from tiny mewling helpless things into walking talking children” (Gilbert, 2014: 54) Martha Asunción Alonso en su libro Wendy escribe “Génesis 3:16” una reflexión contra la violencia que históricamente el sistema del patriarcado ha perpetrado contra las mujeres: [...] Con dolor cortarás la mayonesa/ marchitarás la flor y el pan; /flotarás, nenúfar nigromántico,/ por los pozos de Salem. [...] Con dolor agriarás la leche, el vino, // la miel de las colmenas; [...] El dolor del dolor, hasta que un viejo cuerpo nos aprendan/ a erguirse y escribir (Alonso Moreno, 2015: 32)

tradición que otorga a la figura del creador la clarividencia con la que acceder a un conocimiento ulterior. La realidad que el poeta alcanza sólo es asequible para los que desafían los límites de lo vital y lo poéticamente establecido. En el primer poema de su libro de 2003 *Camaradas de Ícaro* titulado homónimamente "Camaradas de Ícaro (I)" la meta que el Ícaro-poeta de Luque persigue es "conocer la región/ en que los laberintos se destejen,/donde pueda el Deseo/ firmar un alto el fuego con la Muerte" (Luque, 2003: 9). Ese era el punto de partida del itinerario que el poeta-Ícaro recorre a lo largo del libro y que le llevará por el Leteo, el campo de Asfódelos, al encuentro del Cerbero y, finalmente, a caminar sobre la hierba del Elíseo²⁰. Al final del viaje, una vez que se comprende que la batalla contra la muerte estaba perdida de antemano, Luque deja caer a su Ícaro-poeta "absorto en sus descendimientos" aunque libre de tragedia en su caída. El espacio último que se reserva a este Ícaro-poeta es el mar pero no entendido como metáfora de muerte (según se representa en el mito original) si no como el continente de la belleza que para Platón era, en palabras de Luque "el puente entre lo divino y lo perceptible" (Luque, 2008b: 153). En numerosas ocasiones -y no solo ocurre en la poesía de

²⁰ Luque escribe: "*Camaradas de Ícaro*, mi penúltimo poemario, fue concebido como un atlas del mundo subterráneo. Se distribuye en cuatro secciones: *El Leteo está contaminado*, *Pies mojados en campo de asfódelos*, *Los dientes de Cerbero* y *La hierba del Elíseo*. O sea: las impurezas de la memoria, la embestida del amor contra la muerte, los desgarros del fracaso y los homenajes a poetas camaradas" (Luque, 2008b: 32)

Luque, sino también en la de otros poetas coetáneos- la dinamita que destruye el camino de unión entre “lo divino y lo perceptible” construido sobre la belleza tiene que ver, precisamente, con el tiempo. Para alcanzar este estado sostenido de perfección cercano a lo divino, Aurora Luque confiesa líricamente cuáles son los elementos que deben conjugarse en su subjetividad. La reunión armónica de esos ingredientes se desvela en el poema “Cócteles”, unos versos en los que se sirven bien frescas la sed de eternidad, la belleza y la hegemonía de los sentidos en un mundo perecedero:

CÓCTELES

Tengo que meditar en esto seriamente.
Ningún poema vino jamás a mí sin música,
sans l' amollissement de algún alcohol
real o figurado,
sin la locura extra de un acorde.
Entibiaban la hoja poco a poco
ginebra con limón, arias del dieciocho,
martinis rojos, tangos, bourbon, mornas,
copla vieja con vino de Mollina,
Sabicas con Sanlúcar,
Rossini, Billie Holiday.

Y algún trozo de cáscara
del corazón. Añádase la vida
con su amargor oscuro, indefinido,
su hielo que no quiso derretirse.

Yo soy yo más Euterpe y Dioniso.
(Luque, 2008a: 24)

La perspectiva que otorga el paso del tiempo -“Cócteles” se incluye en el sexto de sus poemarios- permite al sujeto poético legitimar su identidad,

confesada abiertamente en el último verso: “Yo soy yo más Euterpe y Dioniso”. En esta entidad lírica tripartita, dos de los componentes han sido sugeridos en las secuencias combinadas de música-alcohol y es por ello, como señala Josefa Álvarez, que “su poesía es un cóctel, una mezcla de ingredientes resumidos por lo que estas dos figuras de la mitología griega representan” (Álvarez, 2013: 144). En griego ΕΥΤΕΡΠΗ, “la muy placentera”, “la de buen ánimo”, es la Musa de la música y la poesía lírica. Dioniso en la mitología griega (o Baco en la latina), bien es sabido, es el dios del vino. Sin embargo, el concepto “Dioniso” es un entramado complejo, fundamental en la cultura grecolatina, que no sólo se reserva a la noción del dios del vino o de la embriaguez. En *El origen de la tragedia* (1886), Friedrich Nietzsche elabora un discurso basado en la contraposición del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco, dos fuerzas contrarias y complementarias a la vez como motor de la vida y de la creación, “dos instintos diferentes [que] caminan parejos, las más veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas” (Nietzsche, 2006: 48). Los espíritus apolíneos y dionisiacos son, a un nivel más abstracto, representaciones de “los dos mundos estéticos del ensueño y la embriaguez”:

Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantando en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a

todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. (Nietzsche, 2006: 51)

El efecto de la embriaguez dionisiaca en la vida (y el arte) juega en el poema de Aurora Luque un papel fundamental, puesto que actúa como vínculo entre un yo-contenido y consciente de las formas y un yo-bacante resuelto a la creación, enfrentado a la realidad del tiempo. La naturaleza mítica viene además reafirmada por ser la característica básica que Luque reconoce en el vino, una de las bebidas predilectas de su sujeto lírico²¹, por “sus capacidades de metamorfosis, su intimidad de fuego y agua, su alegría terrenal y centelleante” (Luque, 2006). Son características que transfiere a otras realidades cercanas con las que establece fértiles alianzas: “el libro excelente, como el vino, nos regala un eterno instante de lúcida alegría: contiene los sabores de la tierra aquilatados, matizados, destilados en palabras irrepetibles” (Luque, 2008b: 69).

El poema “Cócteles”, si bien inicia desmenuzando los maridajes rítmico-alcohólicos propicios para la creación, acaba por ser una receta que contiene los ingredientes básicos de la poesía de Aurora: la vida trasvasada de los días

²¹ “Cuenta el mito que un día cayó de lo alto del cielo una gota de sangre de los dioses. De ella brotó un arbusto con zarcillos y pámpanos que se enlazaba a los árboles y que permaneció ignorado hasta que el dios Dioniso, errante por el mundo y visitante nocturno de ciudades, reconoció el racimo hinchado por un jugo granate que había sido anunciado por un oráculo de la diosa Rea. El vino también es «sangre de la tierra»: así lo llamó un médico griego citado por Plinio. Cuenta otro mito que Dioniso se manifestaba con vehementes manantiales milagrosos: en la isla de Teos surgía cada año una fuente de vino oloroso y en la de Andros el vino se expandía ‘en olas perfumadas desde el interior del templo’” (Luque, 2006).

a los versos, "con su amargor oscuro, indefinido,/ su hielo que no quiso derretirse" y la conciencia del tiempo en el "universo feroz y limitado del hombre" como lo llama José Andújar Almansa. "Cócteles" trata de los mecanismos internos de la escritura y es, asimismo, un poema de autorrepresentación.

Sobre la identidad del poeta se ha escrito en abundancia: los modos de construir las máscaras poéticas, la forma en que a través de la representación de uno mismo se consigue imprimir en el trabajo lo que Walter Benjamin llamaba el "aura de la obra de arte", la multiplicidad de actantes que conviven en los versos o la vinculación con el espacio metapoético. Por ejemplo, Luis Cernuda (uno de los referentes indispensables de la poesía de Luque) aseguraba en "Las ruinas" de *Como quien espera el alba* (1941-1944) que lo que "hace al poeta" es "la sed de eternidad". La naturaleza irresoluble de tal deseo y el conflicto que se crea entre la constatación de las limitaciones del hombre y su anhelo de infinito es para Luque y otros poetas coetáneos el motor de sus propuestas líricas. Mientras que unas reflejan la actitud desencantada -como los versos finales de "Cócteles"- otras optan por la senda vitalista del aprovechamiento del instante:

EN RADIO TRES
Escucho en Radio Tres
en versión brasilera
-que es como si batiesen los sonidos
con la pulpa del sol-
Moon River y *Cheek to cheek*.
Una cerveza Alhambra de reserva
colabora a su modo en el *bienser*.

Y el cuerpo quiere abrir, completo de sí mismo,
las puertas del verano.
Los sentidos son hoy
esos dioses alegres y fuertes de los mitos.
Reinauguran el mundo,
lo cifran,
lo consisten:
la puerta del oído,
la puerta de la lengua
la puerta de los párpados.
Ícaros,
Hermes,
Iris.

Ahora que ya sé lo que roba la muerte
me importa mucho el aire de esta noche
mitogénico, vivo, generoso.
(Luque, 2008a: 86)

Los sentidos, subyugados al efecto liberador de los ritmos y de la embriaguez, se alzan como “esos dioses alegres y fuertes de los mitos” capaces de rediseñar el espacio que se habita. Una vez más, las elecciones de Luque guían al lector hacia la tradición clásica: el poema se incluye en la última sección de *La Siesta de Epicuro* (2008) titulada “La tumba de Lucrecio” e introducida por una cita de Epicuro, su “Máxima XX”:

Pero el pensamiento, que se ha dado cuenta del fin y límite de la carne, y que ha diluido los temores de la eternidad, nos prepara una vida perfecta, y para nada precisamos ya de un tiempo infinito. Porque ya no se rehuye el placer. Y cuando las circunstancias nos llevan al momento de dejar la vida, no nos vamos de ella con el sentimiento de que algo nos faltó para haberla llevado mejor. (Luque, 2008a: 79)

“En Radio Tres” es la reescritura poética y posmoderna de la máxima de Epicuro. Diría que condensa la filosofía epicúrea en sus términos esenciales: la importancia de los sentidos como punto de partida del conocimiento, la

defensa de los placeres de la vida, la idea de la muerte y la necesidad de exprimir el momento presente constituyen los cuatro pilares que sostienen esta reflexión metafísica luqueana. La estela horaciana del *Carpe diem* subyace en toda la composición, aunque se reconoce con mayor intensidad a medida que se acerca el final; en realidad, la propia Luque ya había reflexionado sobre la herencia epicúrea de Horacio (“El latino recogió con lucidez la herencia de Epicuro de manos de uno de sus maestros en el cenáculo de Campania, el poeta y filósofo Filodemo de Gádara. Horacio acertó a cumplir en sus escritos una poética epicúrea militante que superaba y se distanciaba a la vez de las ideas fundacionales de la escuela” (Luque, 2008b:23)) y quizás no sea descabellado pensar que toda su poesía, aunque de una forma progresivamente más acentuada y consciente en las últimas publicaciones, es una muestra de todas las herencias en las que Epicuro y Horacio se fusionan en un canto a los placeres y a la vida. Se trata de una visión lúcida que sólo alcanzan, precisamente, aquellos que saben “lo que roba la muerte”: “Desde su siesta intemporal, Epicuro sonrío de nuevo y Horacio, generoso, nos permite que lo plagemos incesantemente. Una vez más, *carpe noctem*” (Luque, 2008b: 37). En efecto, el poema es un ejemplo de la versificación de este tópico ampliado. Luque explica que con su desarrollo se “apunta a la mayor densidad poética, a la conciencia más intensa que tiene de sí el instante nocturno” (Luque, 2008b: 25). Y unido al verano y a la “cerveza Alhambra de reserva” ambos configuran el espacio

propicio para la consecución de una tercera categoría de *carpe*, que según la almeriense está vinculada a las otras dos, el *carpe verbum*:

Escribir *carpe noctem* conlleva también escribir *carpe verbum*: [...] la palabra poética sirve [...] para subrayar e indicarnos el lugar de la belleza. Sólo en el lenguaje sobrevive un inusitado "vigor de mito" [...]; las palabras pueden ser "radiantes, portadoras de gérmenes de mito", "claras como el brillo directo de la luna" que danzara y penetrara en nosotros (Luque, 2008b: 27, 28).

Los efectos embriagadores de la música y el alcohol son válidos para el aprovechamiento del instante porque es inherente a ellos la cualidad de lo fugaz y de la euforia momentánea que contrasta con un tiempo no mítico y no sublimado por el poder del arte.

2.2. De la Gula y el poder desenfrenado de los sentidos

El impulso vitalista que mueve los ánimos al *carpe diem* conduce en ocasiones a los excesos: querer sacar el máximo partido al instante desdibuja los límites de lo ponderado y aleja a los sujetos, a veces imperceptiblemente, del *aureas mediocritas* que los clásicos propugnaban con fervor. "Demasiado pronto, con demasiada delicadeza, a un precio demasiado alto, con demasiada voracidad, demasiado" (Prose, 2005: 21) son las cinco categorías de abusos en las que, según Gregorio Magno -uno de los cuatro Padres de la Iglesia Latina- podía incurrirse en el pecado de gula. Me pregunto qué pensará el lector de esas cinco modalidades y cuáles, según su opinión, se siguen condenando en nuestros días, quizá no tanto como

indicios de un pecado capital sino como estigmas sociales. En efecto, depende de varios factores la decisión de si comer “con demasiada delicadeza” o “a un precio demasiado alto”, por ejemplo, pueden ser consideradas acciones deplorables: uno de esos factores es el sistema de valores morales por el que cada individuo se rige y que, o bien se hereda, o bien se construye al margen de lo transmitido por el conjunto socio-educacional que le haya tocado en suerte a cada uno. En más de una ocasión he leído o escuchado comentarios antagónicos ante las propuestas de Ferran Adrià o de los hermanos Roca de El Celler de Can Roca: algunos de sus detractores les recriminan vacuidad y *postureo* (recuerdo el artículo de Vicente Molina Foix titulado “El museo de los nuevos alimentos” publicado en 2010 por *El País*²²), otros los acusan indignados señalando la falta de consideración moral de los chefs que con su tipo de cocina denostan la grave situación de malnutrición o las hambrunas que aún hoy existen a lo largo y ancho del planeta: ¿cómo pueden desarrollarse este tipo de prácticas elitistas, dirigidas a unos pocos, cuando la situación de la distribución de los alimentos entre los países desarrollados y los que están en vías de desarrollo es un conflicto latente?²³

²²El artículo puede leerse aquí: http://elpais.com/diario/2010/11/19/opinion/1290121204_850215.html

²³ Esas fueron algunas de las preguntas que plantearon mis estudiantes de un curso sobre Gastronomía, Cine y Poesía cuando analizamos la propuesta de Adrià y El Celler de Can Roca.

Sus defensores argumentan lo contrario: el planteamiento de Adrià y los Roca debe entenderse como una manifestación artística y como tal debe analizarse en el contexto social y global en el que se desarrolla. Este último grupo basa sus argumentos en consideraciones científicas - las que se hallan tras las propuestas de Adrià y los hermanos catalanes- y estéticas: la belleza (o la Belleza, con mayúsculas) opera en un espacio diverso, en una dimensión ulterior que supera lo material, como ya se ha visto en la sección precedente. Además, otro hecho reciente me hizo reflexionar sobre el concepto de "belleza" usado como herramienta de discriminación vinculada a lo que se ha dado en llamar en ciertos círculos los efectos "visibles" de la gula. Ha aparecido en la prensa estadounidense -y ha trascendido también a nivel internacional- la noticia de la "censura", por parte de dos canales de televisión de EEUU, de los anuncios de una conocida marca de lencería de tallas grandes²⁴. Según las cadenas de televisión, el anuncio ha sido censurado por no adaptarse a sus normas de "decencia". La cuestión ha creado polémica porque algunos medios han señalado la contradicción en el discurso de las cadenas en cuestión, que emiten sin pudor alguno anuncios más provocativos que el mencionado con la única diferencia de que aparecen, en lugar de mujeres con curvas, adolescentes de talla 2. ¿Tener "michelines" se ha convertido entonces en un insulto a la decencia? Y si la respuesta a esa pregunta fuera afirmativa, ¿contra quién?

²⁴ El anuncio es el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=fwSCYXs0xkQ>

Francine Prose señala en sus reflexiones sobre la gula que el apetito insaciable y su “visible” consecuencia en el sobrepeso ha dejado de ser una ofensa contra Dios para convertirse en una ofensa contra los ideales de la sociedad posmoderna y su culto al cuerpo. Los dos ejemplos apenas mencionados, aunque aparentemente desconectados, son pequeñas anécdotas que ilustran en conjunto lo que está ocurriendo a gran escala en el seno del debate ético sobre la alimentación, el papel sociocultural de las estrellas mediáticas de la alta cocina y, por extensión, el rol de las dietas, el papel de los nutricionistas, el consumo responsable o las exigencias sociales respecto a la apariencia física en mitad de esta vorágine de cazuelas y sartenes. Abstrayendo, pues, puede decirse que las consideraciones actuales sobre la gula pasan por el filtro de dos cedazos: el de la moral y el de los cánones de belleza, ambos subjetivos, capaces de operar a múltiples niveles y sujetos en la mayoría de los casos a dinámicas grupales que marcan en última instancia los patrones de identidad.

Uno de los largometrajes españoles que se une a esta discusión es *Gordos* (2009) dirigida por Daniel Sánchez Arévalo y ganadora de cinco premios Goya. En la carcasa del DVD se lee: “*Gordos* es pizza, helado, chocolate, dulces, calorías, muchas calorías. Y es culpa, deseo, miedo, ilusión, sueños, sexo, familia, amor... Es alegre, optimista, tremendista, amarga, tierna, dura, ligera, profunda. Es una comedia. Es un drama” (Sánchez Arévalo, 2009). La cinta es una película coral en la que se diseccionan diferentes historias de

personajes con obesidad o que tienen una relación desequilibrada con la comida y que acuden a una terapia grupal. De acuerdo con las afirmaciones del director en una entrevista de Septiembre de 2009, el marco de la terapia en la película tiene una doble función: por una parte, es útil como andamio para la construcción de cada una de las historias; por otra, es un poderoso elemento dramático que busca alcanzar el cenit de una tensión creada través de diálogos cara a cara. Su estructura es igualmente interesante: está organizada en cuatro partes, tantas como pasos se recomienda seguir en un programa de pérdida de peso basado en la ingestión de las pastillas "Kiloaway", publicitadas por el "experto en nutrición" Enrique (Antonio de la Torre), uno de los personajes que participa en la terapia y que representa en esencia el fraude identitario. El paso 1 es la "sinceridad: mírate bien y pregúntate: ¿me gusta?", el paso 2 la "acción: ¿qué puedo hacer para cambiar las cosas que no me gustan?", el paso 3 la "perseverancia: ¿quién dijo que el camino iba a ser fácil?" y el paso 4 "el triunfo: ¿te vas a conformar sólo con llegar a la meta?" y en conjunto ponen de manifiesto que es el componente afectivo y no el fisiológico el elemento central de la cinta. El director afirma que la obesidad le sirve como metáfora para hablar realmente de la "gordura emocional" y no tanto de la física (Sánchez Arévalo en *Miradas 2* <http://www.rtve.es/alacarta/videos/miradas-2/miradas-2-entrevista-daniel-sanchez-arevalo-gordos/552400/>) y se usa asimismo para reflexionar sobre todo aquello que diariamente "nos vamos tragando" y supone que el

peso de vida acabe por ser insoportable porque como todo lo que la conforma, se convierte en un exceso.

Una de las ideas básicas de la película es el concepto de contradicción y la creación de la máscara que los individuos necesitan para enfrentar las dinámicas de lo cotidiano. A este propósito puede mencionarse la representación de la belleza relacionada con deseo y la autoaceptación, uno de los motivos por el que los personajes acuden a la terapia. Emmanuel Levy afirma en su libro *Cinema of Outsiders* que en las películas *mainstream* americanas "fat people are usually seen as riotous goofballs, amiable sidekicks, or pitiable losers" (Levy, 1999: 303); ¿ocurre lo mismo en el cine español? ¿Y en *Gordos*, a pesar de que alardea de representar la obesidad a través de la lente de la belleza? Santiago Fouz Hernández y Alfredo Martínez Expósito en *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema* afirman que, especialmente en un contexto *queer*, se representa "the fat body as passive and victimized and the trim one as active in control" (Fouz Hernández & Martínez Expósito, 2007: 124). En la película *Gordos* (2009) este contraste se pone de manifiesto con los personajes Abel (el terapeuta heterosexual y en forma) y Enrique (el experto en nutrición, homosexual y con sobrepeso) y resulta ser en última instancia una herramienta para reformular la hegemonía de las apariencias en las nuevas formas de masculinidad. *A priori*, parece que la observación de Fouz Hernández y Martínez Expósito apenas citada puede aplicarse a *Gordos* (2009): Enrique se

retrata como un personaje claramente vencido y disfuncional que parece haber tirado la toalla: en varios momentos de la terapia pone de manifiesto que, según su opinión: “Los gays son vitalistas, sensibles, tolerantes, la vanguardia de la sociedad”; sin embargo, el espejo no le devuelve ese reflejo: más bien le recuerda que es “un fraude, mentiroso, amargado, violento, putero y contradictorio; el peor maricón de la historia” (Sánchez Arévalo, 2009). Finalmente acaba casándose con la viuda del socio que le demandó por no respetar el contrato que habían firmado al lanzar las pastillas “Kiloaway” y que estipulaba que Enrique debía mantener un peso de 67 kilos durante tres años. Lo curioso de la historia es que es el mismo Enrique el que asesina a su socio en la cama del hospital a la que llegó después de una disputa nocturna en la que se enzarzaron y que provocó a Enrique una angina de pecho y al socio un traumatismo craneoencefálico y un subsiguiente estado de coma.

Por su parte, Abel parece representar lo contrario a Enrique: racional, seguro y en control de lo que sucede alrededor, demuestra su poder desde la primera escena, en la que da la bienvenida a sus pacientes desnudándose ante ellos e invitándoles a hacer lo mismo. Más adelante, sin embargo, el público presencia la progresiva evolución del personaje a medida que su mujer pierde su atlética figura -solo temporalmente- durante el embarazo. En un momento de alta tensión dramática, el personaje de Abel reconoce que no es capaz de acercarse a su mujer porque le crea “rechazo” verla gorda.

Ante la aceptación de esa realidad, que podría desembocar en resoluciones bien diferentes, Abel decide ser infiel a su mujer con una de las pacientes de la terapia, Leonor, que usa la comida para engordar y provocar el fin de su relación con un hombre que "odia a los gordos" porque no es capaz de poner fin a ese vínculo a través de otros medios, como por ejemplo, una conversación honesta perfectamente plausible entre dos adultos. Leonor utiliza el sexo, una vez finiquitada su relación, para sentirse poderosa y ejercer el control sobre su entorno. Curiosamente, mantiene encuentros sexuales esporádicos con tantos hombres como kilos dice haber ganado (20), todos ellos casados y con familia. Lo interesante es que, indirectamente, aquella reflexión sobre la masculinidad que mencioné páginas atrás conduce a la vez a una reflexión sobre las nuevas formas de lo femenino, el rol de la mujer enfrentada a las consecuencias del sobrepeso -ajeno o propio- y las dinámicas sociales que se rompen o se siguen para recuperar el poder o adaptarse a la nueva normalidad.

No hay duda de que para alguno de los personajes de *Gordos* (2009), la gula o la falta de control sobre los apetitos es un modo de contrarrestar una serie

de carencias (sexuales, de autoestima, etc.)²⁵ pero lo cierto es que la ingestión excesiva de alimentos es lo menos importante en este análisis. Lo relevante es la consecuencia física y el precio psicológico que se paga cuando se convive con el sobrepeso en el espacio diario. ¿Qué sobrevive en esta sociedad del culto al cuerpo, a la juventud, a las pieles tersas y atemporales de la mirada reprobadora que los Padres de la Iglesia y sus seguidores dirigían a los glotones? De aquello, lo único que parece sobrevivir es el léxico que estructura los discursos condenatorios contra la obesidad y que, como señala Francine Prose se basan en el

lenguaje del crimen y la inocencia, pecado y penitencia, culpabilidad y castigo, una visión que, con frecuencia, los propios obesos adoptan e interiorizan. “Muchos grupos de personas a régimen que he estudiado - escribe Natalie Allon- creían que la gordura era el resultado de excesos inmorales. Los miembros de este tipo de grupos utilizaban un lenguaje con un elevado componente religioso al considerarse buenos o malos seguidores del régimen -palabras como pecador, santo, demonio, ángel, culpabilidad, transgresión, confesión, absolución, Biblia de la dieta- cuando compartían los rituales del régimen del cuerpo (Prose, 2005: 93)

Precisamente, Sánchez Arévalo responde lo siguiente a la pregunta “La culpa parece vertebrar todas las historias de la película: la culpa cristiana, la culpa

²⁵ En la ya mencionada entrevista a Sánchez Arévalo, el director afirma: “E: Todos los personajes que integran esta tragicomedia son seres frustrados, insatisfechos ¿era tu intención hablar de esa frustración, tan presente en las sociedades occidentales? S.A.: Lo resume muy bien una frase del personaje que interpreta Verónica, cuando dice “siento un vacío que no voy a volver a llenar...” Sí, me interesa mucho hablar del vacío interior que sentimos y que no atendemos como debemos, sino que vamos tragando y tragando, y eso lo acentúa. Justamente el ejercicio que hay que hacer es todo lo contrario, despojarnos de todo lo que no necesitamos –mostrado en la película a través de los kilos de más- para ver de qué materia estamos hechos” (Sánchez Arévalo en Filmin: <https://www.filmin.es/blog/entrevista-a-daniel-sanchez-arevalo-director-de-gordos> <27 de marzo de 2016>)

por no amar lo suficiente, la culpa por provocar la muerte, la culpa por no cuidar a los hijos. ¿Vivimos en una sociedad que se siente culpable?":

A mí el tema de la culpa me obsesiona, sobre todo la culpa que realmente te comes tú sólo, de la que nadie es consciente en tu entorno, esa culpa por un delito cometido y del que has salido impune, y que te carcome más que pagar por ello, es algo que me interesa mucho. Creo que tiene su origen en lo cristiano, esa sensación de estar haciendo siempre algo malo, de estar viviendo en pecado y que te hace estar siempre en deuda con alguien, poniéndote muchas barreras. Hay que intentar desprendernos de eso que nos pesa tanto, yo creo que el peso de la culpa es una de las cosas que más nos condicionan en la vida. (Sánchez Arévalo en [notodo.com http://www.notodo.com/cine/comedia/968_sanchez_arevalo_familia_terapia_y_otras_obsesiones.html](http://www.notodo.com/cine/comedia/968_sanchez_arevalo_familia_terapia_y_otras_obsesiones.html))

El discurso metafórico del director es interesante: la gordura emocional, las capas que se colocan una sobre otra para esconder los miedos, el sentimiento general de culpa y el resto de procesos de autoconocimiento al que se someten los personajes son esenciales para iniciar una lectura profunda del guión, la estética y el resultado global de la película. Sin embargo, en el largometraje hay también espacio para una reflexión sobre la obesidad como tal, como consecuencia física y herramienta psicológica a favor o en contra de los intereses de los personajes. La actitud cultural frente al sobrepeso no parece a simple vista un tema tabú como luego, en efecto, lo es:

Puede que por razones obvias, el término "gula" rara vez se emplee hoy en día como sinónimo de comer compulsivamente. Sin embargo, Stanford Lyman emplea dos vocablos para hacer ver que la actitud de nuestra cultura respecto a la obesidad no es muy distinta de la opinión que del glotón pecador tenía la sociedad antigua: "La oposición social a la gula se manifiesta en una variedad de instrumentos de control social y disposiciones institucionales. Aunque pocas veces se organizan en grupo, los individuos

muy obesos parecen constituir, en ocasiones, una minoría muy acosada, objeto de discriminación calculada e implacables prejuicios. Los obesos, estigmatizados porque su adicción a la comida resulta tan visible por sus consecuencias, se ven ridiculizados, rechazados y repudiados por muchos de los que no se exceden" (Prose, 2005: 95)

Queda claro, pues, que la gula no se considera hoy una forma de ofender a Dios sino una manera de desafiar los estándares de belleza y de vida instaurados como "correctos" en la sociedad posmoderna.

La nota discordante se halla en varios poemas de autores contemporáneos que vuelven la vista atrás para reincorporar el elemento religioso al concepto de gula con una clara intención de burla y cinismo o de reivindicación del propio sistema de valores al margen de lo establecido. Dos propuestas interesantes son las de Alberto Porlan y Amalia Bautista, incluidas en el libro titulado *Pecados* (2005) en el que, alalimón, versifican los siete vicios capitales, más uno que ellos añaden a la lista tradicional: el rencor. Los poemas vienen acompañados de las ilustraciones de Pablo Márquez y, en el caso de la gula, la fotografía representa visualmente el sentir compartido de críticos y poetas que recogen un lugar común de la tradición literaria y pictórica: la gula del eclesiástico, el poder de la comida basura en esta sociedad de necesidades rápidas y la hegemonía del exceso en detrimento de la templanza.

El poema de Porlan versifica una escena muy concreta vinculado al clero: la intimidad de la confesión de un cura que vive "para el plato". A lo largo de veintitrés alejandrinos sueltos, el poeta cataloga con minuciosidad una serie

de platos y los efectos inmediatos que provocan en el espíritu del clérigo cuyo relato en primera persona ocupa la primera estrofa de la composición. La sátira de la composición reside en el reiterado incumplimiento de la norma eclesiástica por parte de uno de sus “pastores” y en la transposición de términos sacros aplicados a lo mundano (un cordero al horno “bajado del cielo”, la becada en adobo que es un “puro milagro”). De este modo, Porlan poetiza la esencia contenida en la teología del pecado de la gula: la peligrosidad que reside en la combinación de los efectos que, una vez han traspasado la frontera de lo corpóreo, operan en el espacio del espíritu. La guinda del pastel se halla en la segunda estrofa en la que se introduce la voz, también en estilo directo, del segundo actante: padre Pedro, el confesor. Además del humorismo que Porlan persigue con la aliteración del nombre (y la clara antítesis de la piedra impenetrable a los pecados que con resistencia debe sostener los cimientos de la Iglesia, según dijo Jesús a su discípulo), la crítica feroz a la doble moral eclesiástica y a ligereza de sus representantes se pone de manifiesto cuando el confesor se ofrece a aceptar en sí mismo el pecado que atrapa a la voz poética, irrisoriamente imitando -*ex contrario*- el gesto de Jesucristo que se responsabiliza de los pecados de todos los hombres, según aparece en el Evangelio. En efecto, el apetito combinado de ambos personajes propicia que se reúnan en su experiencia culinaria los ya mencionados diversos modos de la gula según Gregorio Magno:

GULA

Padre, el capón me pierde. Y si pienso en la magras
con tomate y azúcar, alcanzo el paroxismo.
Cambié de cocinero el domingo pasado
y el que me guisa ahora es el rey de su arte.
Hace un cordero al horno que cualquiera diría
que ha bajado del cielo. Lloro con sus potajes.
Su becada en adobo es un puro milagro.
Sus natillas me ciegan. Su hojaldre me traspasa.
De modo, padre Pedro, que vivo para el plato.
Mis mañanas florecen pensando en el almuerzo
mis tardes se marchitan anhelando la cena
y no concilio el sueño sin haberme enterado
de qué nueva delicia tendré por desayuno.
A veces me pregunto en el fondo del alma
si no será pecado lo que me está ocurriendo.

Cosa venial parece, no te agobies con eso.
A todos nos complace la comida gustosa,
Sin embargo, hijo mío, en estas ocasiones
la Santa Madre Iglesia exhorta a sus pastores
a comprobar el caso por directa experiencia.
Iré a cenar contigo mañana por la noche
y si acaso encontrase que es fuente de pecado
te libraré yo mismo del nuevo cocinero.
(Porlan en Bautista & Porlan, 2005: 41)

En la representación de lo culinario Porlan y Bautista comparten los mecanismos líricos: la selección de los alimentos es tan significativa como los efectos que provocan. Se trata de un vaivén entre lo concreto y abstracto en una reflexión sobre la convivencia del cuerpo mortal y el espíritu que goza donde la gula es más que nunca el máximo exponente del autoplacer y la autosatisfacción. La preocupación de los egos por resolver su deseo sin límites y la representación del exceso son las diferencias básicas que se detectan entre los dos planteamientos: la exaltación extrema de las pasiones,

la ceguera o el llanto que provoca la vianda en el espíritu del clérigo se distancia de la delicada representación del placer en el poema de Bautista. Así, la distancia entre ambos -aunque salvada por una común condena de los preceptos de la Iglesia- se reconoce en los modos diversos en la defensa e imputación por placer y sobre todo, los sujetos inmersos en el proceso del deleite.

El poema de Amalia Bautista es una apología del placer: con versos más breves (heptasílabos) y una estrofa de menos de diez versos, la composición es un catálogo voluptuoso de alimentos afrodisíacos que, descritos apelando a los sentidos del gusto y el tacto, conducen al lector a través de un ejercicio de sensualidad *in crescendo* donde alimento y cuerpo acaban por confundirse para desembocar en otro de los pecados históricamente vinculados a la gula: la lujuria. Francine Prose indica acertadamente que la relación entre ambos pecados nace en el mismo seno de los preceptos de la Iglesia, que cataloga la lujuria y la gula de modo diverso a los otros vicios, considerando que “hunger and sexual desire are essential human instincts” (Prose, 2005: 17) y presumiblemente ambos son necesarios para la perpetuación de la especie²⁶. Sin embargo, si se obvia por un instante la necesaria practicidad de ambos pecados, y se revisa la lista de los cinco

²⁶ Sería interesante analizar esas palabras en un contexto LGBTQ+: ¿cómo afecta la representación artística la ausencia de ese factor, no sólo en un contexto eclesiástico, sino en la sociedad laica en la que esa “norma” cultural arraiga en el imaginario colectivo?

restantes, podría concluirse, con Eduardo Moga que “la pereza, la gula y la lascivia, en fin, son el trío deleitoso: la exacerbación del placer, el principio que nos mueve”:

GULA

El sabor de los higos, su textura
limando y lubricando la lengua, el paladar,
los labios, las encías.

El líquido estallido de las uvas
entre los dientes, inundando todo.

El chocolate derretido.

El café, el vino rojo, el pan caliente

Mi almíbar en tus labios.

Tu sal sobre los míos

(Bautista en Bautista & Porlan, 2005: 39)

La selección de los alimentos que configuran la base metafórica del poema se encuentran también en una reciente cinta para adultos producida y dirigida por Erika Lust. *Eat with...me* (2015) es una muestra de cine porno femenino y un ejemplo de *food porn* o *gastroporno* que forma parte de una plataforma creada por su productora Lust Films y llamada

"XConfessions.com"²⁷. Se trata de un proyecto colectivo en el que Lust rueda dos cortometrajes mensuales cuya trama se basa en fantasías sexuales que anónimamente sus seguidores escriben en la página web. La historia de *Eat with... me* (2015) está inspirada en el boom de concursos culinarios en la televisión: en un programa del tipo Master Chef o similar, uno de los participantes es eliminado y decide aprovechar el filón de su fama para organizar cenas colectivas en su apartamento. Una admiradora decide reservar todas las plazas, de modo que la noche del evento ella se encuentra a solas con el chef. Curiosamente, el poema de Amalia Bautista podría funcionar como la versión literaria de la película de Lust, no por la trama - claramente- sino por sus efectos. En realidad, tanto las secuencias del *soft trailer* como los nueve versos del poema siguen una estructura similar en

²⁷ Erika Lust tiene otras cintas pornográficas cuya trama tiene como objeto central la comida o la bebida. Un ejemplo es "Wine is the best lubricant". La nota junto al soft trailer dice así: "A wine cellar, a french accent, the alluring atmosphere... In this classy XConfessions, Tiffany Doll and Manu Falcon managed to make the story as juicy and irresistible as it could possibly get" (<https://vimeo.com/142404283>) y otro "Having my cake" en cuya presentación se lee "At Lust we love all the good things in life that give us pleasure. And the best pleasures are usually quite simple. Like good food and good sex. What more do you need? But if you combine those too? Oh mama!" <<http://erikalust.com/having-my-cake/>> Además, en una entrevista que le hizo Comida's Magazine a la cineasta sueca afincada en Barcelona afirma: CM: "La comida aparece en alguna de tus películas... ¿crees que gastronomía y sexo están relacionados?" EL: "Sí. ¡La comida es algo que despierta los sentidos, puede ser el afrodisíaco perfecto! A veces, en restaurantes, veo a gente que come desganada, que apenas toca con cara de pena una mísera ensalada y me pregunto si tendrán ese mismo carácter en la cama... Nosotros hemos usado más de una vez la comida como el eje de nuestras tramas. Acabamos de estrenar hace muy poco el corto "A weekend in the garden of eden", inspirado por la confesión de alguien que se ligó a su gurú frutariano. Hay otros, y ¡aún vendrán más! Con mi amigo Paco Guzmán, que antes tenía el restaurante La Santa, comentábamos que las dos cosas necesarias para ser feliz son comer y follar"

cuanto a la disposición y uso del imaginario gastronómico con fines sensuales. El objetivo principal para Bautista y para Lust es la búsqueda de un placer que satisfaga por completo la totalidad de los sentidos. Lo interesante en ambos ejemplos es que están ubicados en el espacio de lo privado pero son a la vez creados para superar las limitadas fronteras de la intimidad al ser exhibidos a los ojos del público. La experiencia del *voyeur* puede vincularse a las diferentes teorías del espectador y de la recepción y una de las cuestiones que debe plantearse es si los receptores aceptan su rol pasivo en la recepción de los poemas o las películas o si por el contrario toman la iniciativa y participan de la atmósfera sensual a la que están siendo expuestos. Las nuevas formas en la representación de lo culinario también comparten sus rasgos básicos estética y metafóricamente con el poema de Bautista y el cortometraje de Lust así que es lícito preguntarse si también “Do our voyeuristic culinary reveries border on porn, as Bourdain hints?” (Gilbert, 2014: 23). Es una forma de verlo. Si, como se ha analizado hasta ahora, las técnicas cinematográficas toman prestada la estética, los movimientos de cámara y los encuadres del cine porno para rodar secuencias gastronómicas²⁸ y los poetas se sirven de estructuras, ritmos e imágenes

²⁸ Es una práctica también extendida en la publicidad. Uno de los últimos anuncios que más explícitamente lo demuestra es la serie que Häagen Daz empezó a emitir en 2015 promocionando su “colección chocolate” (<http://www.ispot.tv/ad/7mxk/haagen-dazs-coleccin-chocolate-spanish>). La música de fondo, “I just wanna make love to you” remite a otro mítico anuncio que marcó a toda una generación dos lustros antes: “Son las once y media” de Coca-Cola (<https://www.youtube.com/watch?v=EmfAP4xvP3g>)

antes vistas en la literatura erótica cuando hablan de comida, ¿no es el lector-espectador un consumidor -sin previo aviso- de pornografía? Y yendo un paso más allá, recuperando a Gilbert, ¿cuál es la relación que el autor quiere establecer con su receptor *voyeur*? ¿Deja entornada la puerta a la intimidad para que el lector-espectador recorra el camino restante con su imaginación o deja las puertas abiertas de par en par para que los receptores gocen en su totalidad de la experiencia *gastroporno*?

Si Moga tiene razón y es el placer el “principio que nos mueve”, sería interesante indagar en la pluralidad de destinos finales a los que puede llevarnos. Uno de los extremos mejor y más sensualmente representados a lo que se puede llegar en busca del placer está contenido en el siguiente poema de Josefa Parra:

Caníbal

Te comeré la piel de silencioso musgo,
gustaré de tu sangre prodigiosa. Tu cuerpo,
como una tibia esfera de manzana o membrillo,
devoraré despacio. Lameré tus axilas
y el hueco de tus manos. Mi locura
me llevará a los límites confusos
donde pecado y dicha se entrelazan
en un grito de amor, hambre o lujuria.

Morderé tu contorno hasta acabarte,
hasta que rindas, con la carne en ascuas,
el caliente tributo que apetezco...
(Parra en AAVV, 2011: 417)

En el poema se conjugan varias nociones que han ido analizándose a lo largo de estas páginas. Una de las más poderosas es la poetización de la delgada

línea que separa los instintos y las pasiones, lo justo y lo equívoco, “el hambre o la lujuria”. Las acciones sensuales se enlazan orgánicamente a través del uso de imágenes cóncavas y convexas (manzana, membrillo, axila, hueco de las manos) para potenciar la idea de los cuerpos que, perfectamente acoplados, se entregan al placer. Simultáneamente, el cuerpo del deseo se presenta también fragmentado, en sucesivas porciones que potencian la idea de lo primitivo y lo primario: el musgo, la manzana, la carne en ascuas quieren llamar la atención sobre la suavidad de la piel, las formas redondeadas y “tibias” de los cuerpos, la pasión que arde en los cuerpos ya comestibles y, en definitiva, la totalidad de lo que conjuga la verdadera razón del apetito. Hábilmente, la autora elimina cualquier referencia de género en el poema, así que las dinámicas de poder y sumisión no las marcan los parámetros tradicionales del femenino/masculino, sino del *deseante* y el *deseado*. Esta fragmentación que tanto recuerda a la teoría del “visual pleasure” de Laura Mulvey y el concepto de “male gaze” podría tener una aplicación literaria parcial en el poema: la finalidad de aislar las diferentes partes del cuerpo se justifica en la objetivización del objeto de deseo cuyo único menester es que el sujeto poético alcance el cenit en este intercambio sexual, la pequeña muerte, el orgásmico grito de amor. Otra teoría inicialmente propuesta por Laura Marks para el ámbito cinematográfico podría igualmente utilizarse en este contexto: lo háptico y la preeminencia de una cultura multisensorial donde el tacto, el gusto y el olfato sean

vehículos para el conocimiento porque “operating at a membrane between the sensible and the thinkable, the proximal senses have an affective dimension that permits an immanent epistemology” (Marks, 2008: 123) que guíen al sujeto por los caminos, todavía por descubrir, de los cuerpos del deseo.

La exuberancia de los episodios anteriores contrastan a menudo con relatos que, *a priori*, parecen predicar la moderación de los apetitos. Un ejemplo interesante se encuentra integrado en la obra poética de Amalia Bautista que, como ha podido verse, poetiza con soltura los excesos del deseo y de la gula. Su poema “A dieta” no trata exactamente del proceso de control de lo que se ingiere, sino de las consecuencias que provoca en el sujeto lírico la insaciabilidad de su deseo:

A DIETA

ME acosté sin cenar, y aquella noche
soñé que te comía el corazón.
Supongo que sería por el hambre.
Mientras yo devoraba aquella fruta,
que era dulce y amarga al mismo tiempo,
tú me besabas con los labios fríos,
más fríos y más pálidos que nunca.
Supongo que sería por la muerte.
(Bautista, 2006: 71)

Con “A Dieta” el lector entra en un juego de ambivalencias que contribuyen a crear los diferentes niveles de significado que vertebran el poema. Precisamente, la lectura está marcada por el extrañamiento que ya se analizó

en el capítulo anterior y que dibuja un paisaje borroso marcado por el sueño, el canibalismo, el deseo de amor, la muerte y las frágiles líneas que marcan el principio y fin de todos esos aspectos en convivencia. La secuencia lógica que relata el poema -si me como tu corazón, tú te mueres- potencia sin embargo la idea de lo absurdo que viene avalada por el carácter onírico de la situación que se relata. Las consecuencias del hambre en la vida real alcanzan la vida de los sueños donde, una vez más, los sentidos son los guardacantones a lo largo del camino. Uno de los aspectos destacables es de nuevo el tono coloquial que traza el puente de unión entre los receptores y la voz poética y con el que se pretende despertar la empatía de los primeros. Así ocurre también con el siguiente poema de Vadillo, decidida a “cerrar la boca” y dejar de tragarse elementos nocivos para la salud:

hoy he decidido no comer más amores perros,
cerrar la boca de mi estómago a besos
dulces o salados, no tomar aperitivos antes de la
cena
-luego tengo pesadillas de electricistas, ranas y
croquetas-
terminar siendo anoréxica y enseñar las
dentelladas en mis huesos
engullir mis emociones y vomitarlas con la idea
de que
el amor sólo es un juego
(Vadillo en Saval, 2003: 81)

Es interesante que en el poema el amor y el sexo se recreen como parte fundamental de los trastornos alimenticios. La anorexia y la bulimia sentimentales son las únicas vías para expulsar “los amores perros” y las

“emociones” que quieren asentarse en los espíritus provocando “pesadillas de electricistas, ranas y/ croquetas”. La extraña triada aparentemente inconexa establece una línea de significación que lleva al lector desde personajes cotidianos a ranas que potencialmente no se convierten en príncipes pasando por comidas caseras que recuerdan el hogar materno. Qué diría Freud de todo esto. La cuestión, al fin y al cabo, es el proceso por el que es sujeto poético -magullado sentimentalmente, al aire sus “dentelladas de los huesos”- procura tomar control de su situación y convencerse de que “el amor es sólo un juego”. Para hacerlo, necesita “engullir” las emociones, procesarlas y transformarlas en una realidad alternativa, propicia para superar la frustración y las expectativas truncadas.

2.3. “Comer es acordarse”: memoria y sabor

La vertiente vitalista que justifica parcialmente el vínculo de la lujuria y la gula es igualmente válida para descodificar una secuencia de *The food guide to love* (2014). La película de Teresa de Pelegrí y Dominic Harari narra la historia de Oliver Byrne, un reputado crítico gastronómico irlandés y su historia de amor con Bibiana, una activista española. La cinta, salpicada de *flashbacks* que muestran al público diversas escenas de la infancia del protagonista, pretende ser una reflexión sobre cómo lo se come y las elecciones culinarias son una herramienta para hablar de identidad y las dinámicas interrelacionales en la sociedad. En el caso del personaje, varios factores se

entrelazan en una serie de secuencias fundamentales para este análisis: el padre, un forofeo del fútbol, tiene como tradición cocinar cada semana el *coddle*, un plato típico irlandés. El niño lo detesta pero el padre, violentamente -y con el consentimiento de la abuela materna- le obliga a ingerir cucharada tras cucharada bajo la resignada mirada de la madre. Oliver no solo está rechazando la comida, sino también sus orígenes: lo que lo vincula en esencia a su familia y a la tradición. La idea es significativa porque es la mitad que se precisa para completar el significado de una escena que es fundamental en este estudio: el protagonista, ya adulto, instantes después de amortajar a su padre, devora el *coddle* que su padre cocinaba en el momento de su repentina muerte (y que Oliver ha detestado toda la vida), en un rito (en solitario) de aceptación de sus raíces y de su identidad familiar e individual. Comerse el cocido es comerse al padre, interiorizarlo, unirse a él, incluirlo en los propios tejidos, en las células, reconocerlo, al fin y al cabo. La idea de vida representada en la comida que se comparte en tantos ritos funerarios toma un significado especial en el largometraje. A este propósito Gilbert señala que

the culinary imagination, in its dream of transcendental gastronomy, often yearns to dissolve the boundaries between soul and body, dead and living. [...] And of course, mourners do need to warm themselves over (and over again) with food that says yes, you're still alive, your body's fires still need stoking (Gilbert, 2013: 36).

También las poetas y los poetas españoles recrean líricamente la nostalgia gastronómica (y familiar) en sus poemas. Uno de los más poderosos, a mi parecer, es el poema "Pez" de Elena Medel, perteneciente a un poemario titulado *Tara* (2006) y que gira en torno a la muerte de su abuela y el proceso de luto que sigue a la pérdida. Sandra Gilbert introduce su capítulo sobre la memoria y la gastronomía con la siguiente cita de Bill Buford: "One of the great charms of food is that it's about cultures and grandmothers and death and art and self-expression and family and society -and at the same time, it's just dinner" (Gilbert, 2014: 141). Precisamente, esta fuerte dualidad trascendente/cotidiano (además de las dicotomías verano/invierno, frío/calor, compañía/soledad) es el andamio sobre el que "Pez" se construye; además, la convivencia de los tiempos pasado-presente en el poema marca la clara división entre el momento de plenitud y la nostalgia donde la figura de la abuela concentra el poder emotivo del recuerdo:

PEZ

Nuestro plato favorito requería cierta preparación. Mi abuela
abría el pescado en vertical, leyendo mi futuro.
Sobre la superficie herida distribuía su relleno, con cuidado:
las marcas de la muerte no deben infectarse.
Mientras, ella me hablaba. Yo aún era pequeña: había vuelto
del colegio, preguntaba qué había de almorzar, relamía
mis gracias y decía:
peces como los del verano. Por entonces hacía frío. Y al
terminar de comer nos sentábamos juntas, veíamos la
televisión juntas, respirábamos juntas cada tarde.
Vivir era costumbre de las dos,
y en verano me enfadaba al verla caminar
orilla arriba
orilla abajo:

yo me enfadaba porque temía perderla en una ola, o que se resfriase, o simplemente estar lejos de ella unos minutos.

Al volver, me sentaba en su hamaca y me ayudaba a limpiarme la arena de los pies, a buscar mis ceras en la bolsa, a despegarme la sal y las legañas.

El invierno es, ahora, amable en esta casa. Al entrar he querido encontrarte tranquila, repitiendo tus historias, sonriendo al recordar los buenos tiempos, como siempre, siguiendo las costumbres de mi infancia.

Pero no ahora no estás. Las dos ya no vivimos, y el frío me agarra por la espalda y me golpea, recuerda tantas cosas que vuelvo a tener miedo,
y mis ojos
resbalan en mis manos
húmedos
como el pez del invierno.
(Medel, 2006: 25-26)

El tono coloquial que domina la composición y su estilo narrativo se conjugan en los espacios del poema para que este se convierta en una verdadera confesión: la primera parte, el recuerdo de la plenitud de la infancia junto a la abuela, se narra en tiempo pasado y se dirige claramente al lector, al que se hace partícipe de la situación que precede al espacio desolado del presente. La descripción del *hoy* ocupa la parte final del poema y es una suerte de monólogo dirigido a la abuela, a quien se apela directamente. El hilo que hilvana una y otra parte es el proceso progresivo de autorrepresentación del sujeto lírico, cuya imagen se concluye con una bella metáfora sobre el llanto: los ojos que “resbalan en mis manos/ húmedos/

como el pez del invierno". La propia Elena Medel reflexiona sobre el poder de los sabores en la memoria:

Comer es acordarse. Eres eso que tragas: la porción que masticas, la porción que el cuchillo señala, te constituye y construye tus recuerdos. [...] La memoria devora, y la memoria se digiere. [...] Caníbales también, somos lo que comemos y lo que no comemos; nos debemos a nuestros antojos [...] y a nuestras inapetencias. El saber cuenta historias: comer es acordarse (Medel en AAVV, 2013: 41)

La cita de la autora es bien acertada: "comer es acordarse" en tanto en cuanto los sentidos colaboran en la recuperación parcial de los recuerdos. Siguiendo esta línea reflexiva, una perspectiva diferente a la que se ha analizado hasta ahora con la pérdida de las figuras maternas y paternas es la que ofrece el film de Patricia Ferreira *Para que no me olvides* (2005) en el que se medita sobre el proceso de luto tras la muerte del hijo. Dos escenas en la película establecen un vínculo afectivo a través de lo culinario después de la desaparición del personaje de David. La primera es una serie de planos medios en que se ve a Irene, la madre, devorando una manzana verde. La simbología sale a relucir si se tiene en cuenta que la manzana representa la ausencia del hijo (primero, al independizarse y, segundo, al morir en un accidente) porque David era el único en la casa que comía ese tipo de manzanas. Curiosamente, antes del accidente, ambos caminan juntos por el mercado -discutiendo la elección de David de irse de casa para vivir con su nueva novia- y la madre se niega a comprar las manzanas alegando que, como él ya no vive en la casa, nadie va a comérselas. El frutero insiste y al

final Irene accede a comprarlas. Dolorosamente, ese resultará ser el último vínculo que acabe por unirla a su hijo fallecido. La segunda secuencia, vinculada a la memoria y a lo culinario, representa un momento de ensoñación de Irene en la cocina mientras prepara albóndigas. Unas manos infantiles aparecen en las diferentes tomas participando en la elaboración artesanal del alimento. La luz, los colores, la posición y movimiento de la cámara propician la creación de un paréntesis pasajero en el dolor del personaje, que claramente está "acordándose" de lo que ya no existe pero que configuró, tiempo ha, su identidad como mujer y como madre.

Pero, ¿cuál es la otra cara de la moneda? ¿Existe la experiencia contraria, es decir, comer para olvidar? La respuesta, afirmativa, está vinculada a un pasaje de la *Odisea* de Homero donde se relata la historia de los Lotófagos. Varios poetas españoles²⁹ han utilizado la imagen para representar una necesidad

²⁹ LOTOFAGIA// *y el que de ellos comía el dulce/ fruto del loto ya no quería volver/ a informarnos ni regresar, sino que/ preferían quedarse allí con los Lotófagos/ arrancando loto, y olvidarse del regreso / Odisea, canto IX// Tardamos tanto a veces/ en entender un verso releído./ Homero puso tantas palabras en la orilla./ Podrías ser el loto que Odiseo/ nunca llegó a probar: ser la misma sustancia./ De qué pueden, si no,/ estar hechos los lotos. La botánica tiene/ libros de magia negra, herbarios mitológicos,/ raíces que sin duda se extienden bajo el mar./ Sus compañeros nunca lo contaron/ y no narran tampoco los mitógrafos/ las horas que preceden al olvido./ No se supo qué rito de ebriedades/ llevó a la desmemoria,/ qué locura quebró los mascarones/ e hizo arrojar los remos a lo lejos:/ cestas llenas de loto, regazos y manteles,/ pétalos desbordados por la proa,/ el polen prisionero de la piel,/ su vendimia jugosa,/ recolección de tallos y rocíos,/ redes que sólo alcan lotos frescos y tóxicos,/ las manos transparentes como copa solícita./ Una flor masticada como unguento de olvido/ o una piel como fábrica / de olvidar los regresos./ Tardan tanto los versos releídos/ en encontrar el cuerpo que los narre.// (Luque, 1998: 32)*

de ruptura con una vida o una identidad anterior que no encaja con sus nuevos parámetros o bien para marcar el territorio nuevo aún por investigar.

Uno de los poemas más interesantes que elaboran la imagen de los lotófagos es el de Juana Castro incluido en *El Extranjero* (2000). Dionisia García explica sobre el poemario y el poema que

En *El Extranjero*, Juana Castro viaja al mundo clásico. Los versos, los poemas están impregnados de lo mítico, que no le es ajeno, y en esta ocasión se hace más patente por girar en torno a *La Odisea*. El título es indicativo del contenido del libro, porque *El extranjero* es también el que padece y goza, el de los encuentros y las despedidas. [...] El poemario está dividido en tres rapsodias, con sus correspondientes citas homéricas. [...] También hemos de destacar la imaginación de la autora en este combinado juego de ir y venir en el tiempo, una prueba de ello es el poema "Lotófagos" que nos sitúa en Amsterdam, en un barrio de tranvías y ventanas de metro [...]. El pan, ese alimento que Ulises considera como distintivo de la especie humana, sale a su encuentro, y en su defensa, en esta composición. Ese modo de impulsar la realidad desde lo mítico, no es de fácil realización, y Castro lo consigue con buenos resultados. (García, 2008: 161-162)

El poema es el siguiente:

LOTÓFAGOS

Amsterdam 1998

A mediodía, por el aire, pasa
el ángel mudo de los inmigrantes. Todo
se alza y es un vaho
de pan recién cocido con aroma
de flores. En los barrios, los tranvías,
las ventanas y el metro, cada inmigrante compra
su flor de cada día y una
ración de pan. Pan moreno, pan alto,
pan blanco, pan rubio, de centeno o del sur.
Cada inmigrante huele
su pan de cada día mientras muere, una a una,
las irisadas migas
de su ración de flor
(Castro, 2000: 60)

A mi parecer, el tono social de los versos queda latente desde la segunda línea, donde se presenta a los ojos del lector el personaje esencial de esta reflexión sobre la vida, el destierro y el poder que los espacios ejercen en la conciencia. La identidad del inmigrante queda vinculada a los diferentes tipos de pan que, por un lado refuerzan la idea de pertenencia a la civilización³⁰ y por otra representan de soslayo el sentimiento de desarraigo o de no-pertenencia que acompaña a menudo a los que abandonan su patria. El pan es la flor de loto que momentáneamente les hace olvidar su -tal vez- sentimiento de precaria soledad en la colmena de lo cotidiano.

Curiosamente, Aurora Luque firma un poema homónimo al de Castro en su libro *Transitoria* y más tarde, en *La siesta de Epicuro* de 2008, escribe la secuela *ex contra*. Ricardo Virtanen lo explica con precisión en su artículo "Realidad, mito y deseo: la mirada grecolatina de Aurora Luque":

En un sentido diferente, "Lotofagia", otro poema de *Transitoria*, representa a quien se alimenta de sus propios mitos y leyendas. [...] En este caso sirve su desarrollo para reflexionar sobre el amor que hace perder la memoria: "Tardan tanto los versos releídos / en encontrar el cuerpo que los narre". En su último libro, *La siesta de Epicuro*, hallamos el reverso del mito. Se trata del poema "Contra los lotófagos". En él dice: "Somos como lotófagos, pero al revés; / nos dan ciertos bocados / memoria de Verdad, no del Olvido". El final del poema, como ocurre frecuentemente, se ofrece un giro sorpresivo hacia la desdramatización del mito, con aire desenfadado: "Fábula de cautelas: / no a la dieta". Será entonces esta "desnaturalización" del mito una de las ocurrencias más significativas de esta poeta y rasgo inefable de

³⁰ La idea se desarrolla por extenso en *Il cibo come cultura* (2004) de Massimo Montanari para ilustrar la oposición naturaleza-cultura y marcar las identidades colectivas que surgen del cultivo, elaboración y consumición del grano en el amplio mapa geografico-gastronómico del mundo.

algunas poetas de los ochenta, como Ana Rossetti, o ya en los noventa en la figura de Juan Antonio González-Iglesias, muy en el ámbito del poema luqueano. (Virtanen, 2011: 785)

Añadiría, además, que el poema de Luque establece conexiones interesantes con el de Castro en la representación de la identidad a través de la memoria:

CONTRA LOS LOTÓFAGOS

Y la vida florece, abre sus pétalos.
Masticamos su fibra,
nos alivia su savia unos momentos.
Luego un soplo de invierno
nos alarma, y el miedo
nos echa del banquete.
Somos como lotófagos, pero al revés:
nos dan ciertos bocados
memoria de Verdad, no del Olvido.
Unos labios mordidos
y regresa la vida caudalosa.
Unos ojos metidos en los ojos de otro:
la luz hace sus círculos, su viaje gastronómico
y con ella el deseo
su periplo carnal.
Lo vivo habita en el cielo de la boca.

Fábula de cautelas:
no a la dieta.
(Luque, 2008a: 15)

Para no perder de vista quienes somos, la dimensión de nuestro deseo, la Verdad sobre el Olvido y los placeres que se derivan del “periplo carnal” es necesario mantener fresco el vínculo entre “el cielo de la boca” y la memoria. Sígase, pues, el consejo: “no a la dieta”.

2.4. Una ración extra: conclusiones

La gula en la poesía y el cine españoles conduce no sólo a la reflexión sobre el exceso, sino al trasfondo emocional o social que lo justifica. En el contexto de lo sensual, la gula poética y la cinematográfica recurren a un imaginario común formado por alimentos afrodisíacos, texturas que despiertan no sólo el sentido del gusto sino del tacto e imágenes que desembocan en metáforas corpóreas en el momento de la interacción sexual. La reivindicación de lo vitalista atrae la reflexión opuesta: la condición mortal del individuo. La comida y la bebida como medios para salvar la distancia entre lo vivo y lo muerto, la nostalgia de lo perdido, la unión definitiva, en un canibalismo poéticamente figurado o real, con el objeto del deseo:

CANINOS

te morderé
masticaré
cada
trozo
de tu cuerpo
saboreándolo
entre mis dientes
como una manzana
romperé con mis mandíbulas
tus tuétanos
para poder tragarlos
incluso
tu pelo
tus ojos
tus uñas
me rellenarán

si mueres
engulliré tu cadáver

como una golosina o fruta
así
podrán enterrarme
contigo
en mi estómago
(González en AAVV, 2012: 24)

Además, la reflexión sobre la vida se presenta metaforizada en alimentos que son a priori apetitosos y dulces para potenciar la amargura de una existencia que para las poetas y los poetas representa su nido de frustraciones, y decepciones. Además de los ejemplos de la fruta que ya se analizaron con Marzal en "La fruta corrompida " y con Catalán y Clark en "Melocotones", quisiera incluir uno especialmente paradigmático, no sólo por su contenido, sino por su autoría. "La casita de chocolate" de Amalia Bautista condensa *grosso modo* las ideas esenciales que los versos anteriores han establecido como paradigmas de la corriente poética actual. Para empezar, la referencia a la infancia es un elemento capital que se concreta en el poema a través de la referencia intertextual al cuento de Hansel y Gretel. La reescritura de la historia para niños potencia la idea de ingenuidad e inocencia que bruscamente se ve interrumpida en el verso final:

LA CASITA DE CHOCOLATE

EXTRAVIADA, ingenua, por caminos
que recorrería por primera vez,
me dejé seducir como una niña
por aquella casita. Su tejado
de chocolate, sus paredes dulces
llenas de fresas, guindas y barquillos,
las ventanas de azúcar transparente
con los marcos de almendras y guirlache.

Con los ojos y el alma empalagados,
abandonada a aquel mundo de cuento,
abrí la puerta de vainilla y menta
sin mirar hacia arriba. Allí colgaba
un bonito cartel de caramelo:
«Dejad toda esperanza»
(Bautista, 2011: 32)

El verso de cierre funciona a modo de sentencia lapidaria que condena a todos los individuos a un espacio de desengaño y desesperanza. En efecto, los lugares que quieren ofrecer dulces momentos de plenitud son igualmente un engaño para hacernos caer en la trampa: no hay esperanza alguna en este artefacto de apariencias y mentiras que es la existencia. Es recomendable, por lo visto, reconocer la materia de la que uno está hecho para evitar el enfrentamiento con las altas expectativas truncadas; Gilbert señala citando a Brillat-Savarin: "Like all of us, Brillat-Savarin ate what he was himself: as a mortal being, he ate other mortal things, he ate mortality. Thus, what he ate was what he was. He ate because he was, and he was because he ate. He resided, like the rest of us, on the food chain" (Gilbert, 2013: 26). La descomposición progresiva de las frutas parece ser una de las metáforas predilectas para representar la pertenencia a la cadena de la vida. Los poetas y los poetas son conscientes del poder destructor del tiempo y, a pesar de ciertas posiciones pesimistas, un buen número de poemas se dedican a celebrar los cuerpos todavía incorruptos y los instantes de plenitud resplandeciente:

FECHA DE CADUCIDAD

Con el traje de junio
la vida se mostraba casi dócil
entre toallas verdes y amarillas
y lycra luminosa compartiendo
fronteras con la piel. Olor a mar templado
y la pereza cómplice
de olas y bañistas: era propicio hundirse
en esas lentejuelas soleadas del agua
o en las selvas pintadas sobre los bañadores,
desmenuzar el velo finísimo de sal
de unos hombros cercanos
y posponer la noche y su aventura.
Parecía la vida un puro litoral
pero avanzó una sombra:
al borrar con saliva la sal de la mañana
pude ver la inscripción junto al omóplato:
FRUTA PERECEDERA. Consumir
de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente,
antes que los deseos. No se admiten
reclamaciones.
(Luque, 2005: 6)

La voz de lo cotidiano vertebrada esta y otras propuestas que no renuncian a los placeres de la vida y que cifran su credo poético en el aprovechamiento del momento donde, en un deseo de amplificación del tópico, al *carpe diem* se le añade el aprovechamiento de los sentidos a fin de potenciar “la misma ‘estética de dilatación del presente’ que inaugurara Horacio para la poesía” (Luque, 2008b: 25). Finalmente, es necesario destacar la dimensión metonímica que estos poemas alcanzan cuando la gastronomía se transforma en una extensión de la voz lírica o sus emociones. “No soltaré el cuchillo” de Andrés Catalán, que hace asimismo referencia a un poema de Emily Dickinson, toma como referencia la taza roja -que se convierte en un motivo

recurrente en el poemario *Ahora solo bebo té* (2013), del que se extrae la composición:

no soltaré el cuchillo

We will not drop the dirk
Emily Dickinson

Me molesta el estómago
últimamente. Tanto
café no es bueno, me dijeron.
Ahora, sin embargo, bebo té.
Pero el dolor persiste, y lo moldeo.
Sodio, potasio y níquel no me bastan.
Aún sigo bebiendo en esta taza,
en esta taza roja,
el último de todos tus regalos.
(Catalán, 2013: 11)

En efecto, y como acertadamente menciona Gilbert “when we focus on food we focus not just on the literal schedule of meals we all consume but also on the stirrings of memory and desire and joy and, yes, even grief that those meals evoke in us” (Gilbert, 2014: 8). La taza roja representa para Catalán - como la fruta para Marzal, la casita de chocolate para Bautista o las manzanas verdes y el *coddle* para Irene y Oliver- las últimas migajas de una relación rota y de un amor perdido, el dolor o la esperanza, al fin, que el cielo de la boca nos recuerda cuando todo parece estar ya perdido.

CHAPTER 3

VIAJE AL SUPERMERCADO. TRASCENDENCIA Y COTIDIANIDAD EN UN MICROCOSMOS DE PASILLOS

Resumen del capítulo

Cuando se viaja, la visita al mercado es una cita insoslayable si quiere conocerse la idiosincrasia del lugar: los ruidos, los olores o los modos de interactuar con el producto representan verdaderas marcas de identidad de los pueblos (Gilbert, 2014). Esta experiencia cultural que favorece la reflexión sobre “el otro” puede re-diseñar los límites de la propia identidad y del rol temporal que uno adopta como consumidor. Sin embargo, con la apertura de las fronteras y el desarrollo de las comunicaciones, la experiencia cosmopolita puede ocurrir en el espacio cotidiano del supermercado de la esquina. En efecto, un paseo por sus estanterías puede convertirse en una ruta gastronómica global sin salir de casa (Suárez Granda, 2006). Para los poetas y cineastas españoles del siglo XXI, la visita al supermercado se convierte en una experiencia trascendental que no sólo les permite viajar a los lugares más remotos desde de las etiquetas exóticas de los productos, sino que les empuja a reformular su identidad a través de la interacción con los personajes que configuran el microcosmos del supermercado. Entre otros, ejemplos que ilustran esta última tendencia son el filme *Ali* (2013) de Paco R. Baños y los poemas de “El ciclo de hipermuriel” de María Eloy García (Málaga, 1972) en el que la reflexión sobre “el demiurgo sencillo de un universo diminuto” (Eloy García, 2005) reubica no sólo las fronteras del espacio cotidiano sino que cuestiona su componente trascendental donde el sujeto poético y filmico indaga sobre los mecanismos básicos del ser y del desear.

3.1. Cuando “Tener” es “Ser” o las dinámicas del nuevo trueque

Recientemente leía en el periódico que la cadena de supermercados inglesa Tesco ha diseñado una iniciativa llamada “Basking date”³¹ cuya finalidad es encontrar la media naranja -metafórica, no literalmente- de unos pocos

³¹ El video promocional puede verse siguiendo este enlace https://www.youtube.com/watch?v=-TV5e_9Pfe4

consumidores elegidos. ¿Cómo? Observando los productos de su cesta de la compra y, una vez estudiado su contenido, reuniendo a los candidatos en el pasillo de las ensaladas. La compatibilidad entre los individuos vendría avalada por la idea, según explica Rachel Morris (*“Psychotherapist and matchmaker”*), de que la cesta de la compra sería una extensión de nuestra personalidad puesto que “we are what we eat and you can tell a lot about a person for what they put on their shopping basket”. Superando la tan manida sentencia de que somos lo que comemos y obviando por unos segundos que el video es uno más de una serie creada para la campaña de San Valentín, del experimento pueden extraerse algunas ideas que recurrentemente aparecen en la representación poética y fílmica del supermercado. Por ejemplo, el supermercado se convierte en un espacio cuya misión original se ve trascendida por la búsqueda de una experiencia abstracta y emocional: los consumidores van a buscar algo más que las provisiones que mantienen su cuerpo con vida. Por otra parte, esa misma experiencia abstracta de la atracción o las expectativas ante una posible relación sentimental se desarrollan en un medio dedicado a la compra-venta de productos de modo que la identidad de consumidores interfiere en el proceso afectivo. En otras palabras, podría decirse que durante las primeras fases de la “Basking date” se está *comprando* al otro al que potencialmente después se *consumirá*.

Curiosamente, la transformación de las fronteras que configuran la finalidad del espacio del supermercado parece ser un fenómeno relativamente reciente y, aunque por la mayoría desapercibido, está profundamente vinculado a los cambios sociales arraigados en el desarrollo posmoderno de la urbe. Luís García Montero señala en su artículo "El poeta y la ciudad" (2005) que el elemento esencial del arte de la urbe es la elaboración lírica de las contradicciones éticas y morales que afectan al hombre y la mujer (pos)modernos cuando surgen y se alimentan en el espacio predilecto que éstos habitan. La tensión entre los pares colectividad/individualidad; globalización/originalidad; homegenización/diferencia construye los andamios de unas propuestas artísticas diseñadas para representar los logros y las miserias de unos individuos que, de un modo diferente a sus antepasados, están sometidos a la tiranía del tiempo y a la dinámica frenética de la tecnología. Los artistas posmodernos continúan la estela inaugurada por sus predecesores cuando aspiran a lograr la perpetuidad de una obra necesariamente habitada por elementos caducos y creada desde la conciencia de lo fugaz, como se analizó en los capítulos precedentes.

Sin embargo, el elemento distintivo entre los jóvenes poetas y sus antecesores reside, en un número considerable de casos, en la alianza indisoluble que las voces del poema establecen con el entorno de la ciudad y los diferentes espacios que la componen como tal. Precisamente, uno de los lugares más genuinamente urbanos es el supermercado. En este espacio

de abastecimiento masivo en el que se procuran satisfacer no sólo las necesidades físicas sino también las espirituales -esa es la base del consumismo moderno- es lícito plantearse la cuestión que Celia Lury lanza en su libro *Consumer Culture: "What are the relations between having, doing, and being?"* (Lury, 2011: 191). Las poetas y los poetas españoles que pasean por los pasillos del supermercado ven reflejadas en las dinámicas de la compra-venta una dimensión lírica que les permite inaugurar la vertiente metafísica de los nuevos trueques. Al añadir el componente de "ser" al proceso de "tener", se asume, en primer lugar, que el elemento simbólico de los intercambios afecta en última instancia a los modos de comunicación que los envuelven y, en segundo lugar, que de esa unión nacen las arrugas de una identidad conformada entre los filetes congelados y las salchichas de la carnicería.

Un ejemplo paradigmático del uso del supermercado como espacio poético es "Mobydona" de Andrés Catalán y Ben Clark perteneciente a su libro *Mantener la cadena de frío* (2012). El título representa ya la unión entre realidad y ficción porque resulta de la fusión de la novela *Moby Dick* (1851) de Herman Melville y la cadena de supermercados española Mercadona. "Mobydona" explicita desde las primeras estrofas el perfil trascendente que ha adoptado la oferta y la demanda: pueden comprarse el "frío" y "las blasfemias" o pagarse el dolor. Lo intangible tiene un precio que puede canjearse con la misma moneda con la que se compran también las latas de

conserva porque la frontera entre lo material y lo trascendental se ha desdibujado para dar paso a un proceso casi metonímico: al adquirir el producto final se obtiene igualmente su historia pasada y el contexto del que procede:

MOBYDONA

La torsión de los hemisferios languidece
a lo largo del pasillo sin sombras
de este supermercado.

Aquí se compra el frío.
Se compran aquí las blasfemias de los hombres rudos
y se paga el dolor de quien perdió dos dedos
a cien millas de Alaska.

Oferta: las cartas
en conserva de las boyas perdidas
-los cabos sueltos, los gritos inaudibles en el viento-.

Nos mantienen con vida las criaturas muertas
de este supermercado;
los peces, los moluscos, las barbas escarchadas
de los Reyes del Frío:
los cuerpos que os trajeron hasta aquí,
hasta este sitio triste donde compro
el derecho patético
de vivir el final de la aventura.
(Catalán & Clark, 2012: 72)

El tono pesimista que domina la composición es la lente de aumento que enfoca las referencias metafísicas de este espacio "sin sombra" y, por lo tanto, sin luz: versos como "nos mantienen con vida las criaturas muertas/de este supermercado" conectan el poema de Catalán y Clark con una de las líneas filosóficas contemplada por el *Food Studies*: la idea de que comemos

“muerte” para mantenernos con vida, o lo que es lo mismo, la premisa de que comemos lo que somos. La cuestión ya se estudió en el capítulo anterior y, en este caso, el oxímoron marca el inicio de la conclusión del poema, que propicia la reflexión sobre el precio de la comodidad y la inmediatez que ofrece la sociedad del consumo al comprador -no sólo de comida, sino de historias, de arte, de literatura y, en última instancia, de poesía. Incluso “el derecho patético/ de vivir el final de la aventura” carece de valor cuando, recordando a Kavafis, no sirve de nada llegar al destino si se ha perdido la riqueza del viaje. Sin extraviar el hilo que conecta las diferentes literaturas en su contexto diacrónico -y también sincrónico- debe entenderse el resultado de esta tensión entre el producto fugaz y de rápido consumo que representa el supermercado y el producto que nace del oficio del poeta a la luz de la afirmación de Luís García Montero: “Tenemos una idea de modernidad heredada del consumo: romper con el pasado y fabricar novedades sin parar. Esa idea es falsa: la literatura es un fluido a largo plazo” (García Montero en Rodríguez Marcos, 2016). La cuestión es cómo concilian los poetas el tiempo extendido de la creación con el placer frenético y adictivo que ofrecen los pasillos brillantes del hipermercado. Quizá las diferentes teorías antropológicas sobre el materialismo tengan la respuesta. La sociedad de consumo es la que marca las dinámicas en los países occidentales como resultado de una serie de revoluciones -comerciales, tecnológicas, económicas y sociales- que han influido en la experiencia vital de los poetas

que escriben sobre su experiencia de la compra: los pobladores occidentales del siglo XXI son en la misma medida ciudadanos y consumidores. ¿De qué forma el mapa identitario de estos individuos integra ambas facetas y cómo este aspecto ya cotidiano de la existencia se traduce en un sentido lírico? El contraste entre los poetas de mediados del siglo XX y los jóvenes del XXI es revelador. Los niños de la guerra y los de la dictadura, con el bagaje a cuestas de las penurias del conflicto y la tardía -y tímida- apertura comercial en los años centrales del régimen, representan su experiencia de manera diferente a la de los autores y autoras nacidos en la Democracia o los últimos años del Franquismo. Recuerdo a menudo los versos finales del poema "Godiva en Blue Jeans" de María Victoria Atienza: "Y luego, de vuelta del mercado,/ repartiré en la casa amor y pan y fruta" en los que se representa la esencia del ritual en el mercado: comprar es en última instancia un acto de amor que trasciende el mero hecho de "no tener" a "tener" porque implícita en el ceremonial se halla la noción de lo colectivo: comprar acaba siendo compartir. En los versos se sobreentiende, además, la función de género en el desempeño de esa "misión" y esa es también una cuestión que se reelabora en los versos de los jóvenes poetas. En cualquier caso, el áurea mística que envuelve la experiencia en el mercado parece heredarse en la poesía de los jóvenes autores aunque con un nuevo añadido: el factor del extrañamiento potenciado por espacio masivo en el que se genera. Frente al pequeño mercado, el hipermercado es su superficie predilecta, mecanizada y

deshumanizada. Aunque a simple vista parezca una contradicción, la producción en cadena potencia la singularidad de unos sujetos poéticos que se encuentran sumergidos en los mecanismos de compra-venta establecidos por agentes externos a su poder lírico. Así, como las figuras que destacan entre la multitud, las poetas y los poetas del XXI incorporan hasta el último elemento de estos nuevos templos del consumo y los convierten en algo más que simples intercambios de billetes por objetos. Podría decirse es una respuesta estética a la misma “aestheticization of every day life” (Lury, 2011: 199) promovida por la cultura de consumo y cuya intención es, simultáneamente, adormilar y excitar los sentidos. Ante esta provocación sensorial, los poetas eligen que el supermercado se convierta en un “total environment” en palabras de Anthony Giddens, es decir, “self-contained worlds that overload the senses [and a] modern condition [that] entails both opportunities and dangers for the individual” (Lury, 2011: 199). Este lugar “total” les parece asimismo propicio para la incorporación de lo fantástico y lo “maravilloso” que actúan como la alternativa a lo realista en el funcionamiento de ese microcosmos. Alberto Santamaría (Torrelavega, 1976) escribe:

UN DIABLO ENTRE NOSOTROS
(Tarde de Supermercado)

A la luz de lo visto, un cuerpo danza
alrededor de un vaso de agua. *El agua*
es un estado. Ella guarda en su casa

la carne de un ciprés, la resina del amor
lo llamaba. Le da vértigo subir a lo alto
de sus labios para decir, vestida de turrón
en verano, que está sola, que no hay
camino más azul que la línea
que divide la sed. Pero alguien entra
-quietos- y se detiene al borde
de los congelados. Congelados
los ojos de la cigalas son un vago
recuerdo de la vida. El humo helado
asciende,
se dibuja en su frente, lenta línea
humilde en el tiempo
que imita suave la luz del crocante.
Leve contorno.
De vaho nace
ahora un beso, del salto y de los guisantes
crece la historia de otro tiempo. *El vaho*
es un estado. La carnicería es un purgatorio.
Pasea así, delicada, ante los vinos. Las etiquetas
marcan años y lugares. Qué límite da forma
al tiempo y al sabor, en qué lugar
del paraíso detener los pies, callarse, beber.
Reír al contemplar que el pavo
caduca el día de tu cumpleaños. *La risa*
es un estado. Vuelvo hacía el desierto
que mis manos forman al oler su edad
callada. Sólo eco. En lo alto la humedad talla
figuras, blandas, vagas sombras (*sombras,*
sombras, sombras, dijo Pepe), que en su gesto
nos observan, nos muerden. Viven el idioma
sacro de la sal, estigmas de un cuerpo vendido.
Una fregona, despeinada en su abandono,
soporta el grito de una puerta de emergencia.
Estoy aquí, entre alcachofas y sandías,
para hacer de mi cuerpo el límite de tu sed.
Estoy aquí, en la negra soledad del chocolate.

Lo repito. Grito. Deseo.

A la luz de lo visto, un cuerpo danza
y lejana suena la melodía
cierta en su condena:
debe haber un diablo entre nosotros.
(Santamaría en Villena, 2010: 393-394)

Es interesante la forma en que Santamaría describe el espacio del supermercado. A lo largo del recorrido por las diferentes secciones que lo constituyen, el lector se somete a un continuo movimiento oscilante que lo lleva de la realidad real a nociones intangibles: de la carnicería al purgatorio, del chocolate a una negra soledad o de los ojos de las cigalas al vago recuerdo de la vida. Al igual que "Mobydona", los versos de Santamaría están salpicados de referencias literarias³² que junto con el estilo hermético del poema contribuyen a la suma de los múltiples niveles de significado que pueden extraerse. La estructura del poema -y por extensión la de la experiencia que representa- consta de tres partes marcadas por los versos "El agua es un estado", "el vaho es un estado" y "la risa es un estado". Cada una de estas partes refuerza el área de misterio de los pasillos del supermercado, convertido en un espacio predispuesto a lo maravilloso y

³² Por ejemplo, una de las más interesantes está contenida en los versos "En lo alto la humedad talla/ figuras, blandas, vagas sombras (sombras,/ sombras, sombras, dijo Pepe), que en su gesto/ nos observan, nos muerden" que hacen referencia al poema "Pareja en Sombra sobre fondo de oro (Chopin y George Sand en Mallorca)" de José Hierro. "La isla izó sus velas/ de almendro, blanco y rosa./Se hizo a la mar, ceñido/ su cinturón de olas./ (Por dentro de vosotros,/ amor de flechas lóbregas,/ espectros de sonidos,/ sombras, sombras y sombras.)/ La isla navegaba/ dorada y luminosa,/ puro presente vivo,/ palpitación de gloria./ (Por dentro de vosotros,/ oscuras mariposas,/ crepúsculos lluviosos,/ sombras, sombras y sombras.)/ La isla arriba a puertos/ sin tiempo y sin memoria,/ allí canta la vida/ su canto de victoria./ (Por dentro de vosotros/ cava el tiempo su fosa;/ la memoria libera/ sombras, sombras y sombras.)/ La muerte acecha. Cuenta/ las horas, gota a gota,/ la memoria libera/ sombras, sombras y sombras."

donde la experiencia trascendente tiene lugar³³. Salvando las distancias estéticas y de intención, la idea que reside en la base de esta representación es similar a la que se observa en la película *Ali* (2013) de Paco R. Baños porque en ambos intenta demostrarse que la experiencia maravillosa o mágica nace de lo cotidiano y que lo cotidiano se vive en el supermercado. El largometraje de Baños relata la historia de Ali, una veinteañera que “tiene miedo a conducir y a enamorarse” cosas que para ella son, esencialmente, lo mismo. Su vida transcurre entre el supermercado (donde trabaja con su grupo de amigos) y su casa, donde convive con su madre (un personaje emocionalmente disfuncional) y el nuevo novio de ésta. El filme intenta reproducir una clara estética *indie* a través de la que se quiere narrar una historia sobre las inseguridades, la madurez y el amor en un espacio urbano. El director sevillano ha indicado en varias entrevistas que su intención con la elección de los espacios era potenciar un sentido de anonimato que permitiera a la historia alcanzar el nivel de universalidad necesaria para que el espectador entendiera, a través de un proceso empático, las vicisitudes del individuo enfrentado a la vida y el paso del tiempo. En mi opinión la elección del supermercado trasciende esa intención inicial: varios planos con

³³ Anoto aquí dos referencias bibliográficas de interés: el ya mencionado *La invención de lo cotidiano* (1999) de Michel de Certeau en su capítulo acerca de los mercados y las tiendas y *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre la modernidad* (2009) de Marc Auge. Al contrario de lo que se determina en las páginas de este último, el supermercado funciona para los sujetos del presente estudio como espacios en el que desarrollar su subjetividad y establecer conexiones más allá de lo superficial o meramente artificial, aspecto propio de los no-lugares.

interesantes propósitos metafóricos suceden en sus pasillos, y las tomas responden *grosso modo* a las necesidades que las poetas y los poetas que publican entre el 2000 y el 2015 parecen sentir también. Por ejemplo, después de una breve introducción de la voz en off, el espectador conoce por primera vez a Ali a través de una serie de planos medios en los que la cámara recorre junto a ella los pasillos del supermercado. El movimiento de la cámara a través del espacio laberíntico del hipermercado ocurre en otros dos momentos del largometraje y en ambos contiene un significado simbólico: el espectador es testigo de la evolución del personaje en dos instantes clave del proceso de superación de sus miedos. Frente a la valoración nostálgica de que todo tiempo pasado fue mejor y las cantinelas de los detractores de las grandes superficies comerciales que predicán ser lugares desalmados creados para robotizar los anhelos de los consumidores, en este caso el supermercado debe interpretarse como un lugar de crecimiento personal en el que las circunstancias que favorecen la alienación de los individuos se ven neutralizadas por la necesidad de calor humano que los personajes experimentan. En efecto, la dicotomía que socialmente se establece entre lo tradicional y lo nuevo ha sido siempre un tópico fructífero estilística y temáticamente en el cine y la literatura. La tensión entre las dinámicas tradicionales del mercado y la experiencia que se ofrece a los compradores hoy es fundamental para comprender los diversos niveles de significado vinculados a los pasillos del supermercado, no sólo en *Ali* (2013)

sino también en los versos de los jóvenes poetas españoles. Uno de los más acérrimos defensores del modelo de mercado tradicional es Juan M. Ribera Llopis que en su artículo “El mercado: meta-cuerpo urbano y vital” escribe:

[...] en plazas griegas y medievales, el mercado allí convocado, en el eje mismo de la comunidad, se reunía, más allá de los soportales, animando la sorpresa de la búsqueda, del hallazgo y hasta de la maravilla en el laberinto tejido entre sus irregulares puestos; esa cartografía del mercado que aún se mantiene en mercadillo y en alguna que otra feria artesanal, se ha anulado en las grandes superficies y en los centros comerciales del presente globalizado. [...] su recorrido solo puede ejecutarse sobre materiales amortiguadores de los pasos de sus visitantes, quedando su atmósfera neutralizada por músicas monocordes, periódicamente acompasadas por una sorda voz en off que manda una y otra consigna. Aquí, en estos parajes, sólo caben los clónicos visitantes a quienes se les concede la fortuna de deambular en sus monotemáticas tardes, día tras día, o durante cada enajenado fin de semana” (Ribera Llopis en Popeanga, 2010: 120-121)

Pero, ¿qué ocurre cuando “el hallazgo” y “la maravilla” se congregan en esta “atmósfera neutralizada”? ¿No se convierte también el supermercado en un espacio capaz de operar el milagro? Paco R. Baños, Isabel Coixet, María Eloy García o Ben Clark y Andrés Catalán demuestran en sus versos y escenas que es posible trascender “el presente globalizado” o “la atmósfera neutralizada” de la que hablaba Ribera Llopis y convertirlo en un verdadero espacio simbólico propicio para hablar del amor, tratar de la muerte y del hastío, de la necesidad de cambio, de un mirada, de calor. No con poca razón mi profesor de griego antiguo solía decir que hoy Carrefour es el nuevo ágora.

Una de las escenas que ejemplifica esta idea puede verse al principio del largometraje de Paco R. Baños, cuando Ali -que fuma a escondidas entre las

garrafas del agua junto a Julio, su compañero de trabajo (del que finalmente se acaba enamorando)- observa al final del pasillo un pequeño velero que atraviesa la parte central del supermercado. Los fotogramas representan la parte central de una secuencia cuyo componente mágico alcanza su cenit a través de los ojos de Ali, punto de inicio y final de la escena: un primer plano de su expresión facial que cambia de complacencia a decepción cuando el momento inesperado concluye, explicita la necesidad de escape de un personaje atrapado en la rutina y ávido de “diminutas revoluciones” en el curso de lo cotidiano. El velero aporta el componente de extrañamiento a la escena de *Ali* (2013) y su significado simbólico -digamos que representa el amor y la magia de los afectos- se potencia en una escena esencial en el crecimiento del personaje. La protagonista acepta finalmente sus sentimientos hacia su compañero de trabajo y, cuando casualmente descubre que Julio ha cambiado su turno y que no coincidirán durante el trabajo, decide confrontarlo. De nuevo, la secuencia está formada por un *travelling* en el que se combinan primeros planos, planos medios, americanos y generales que sirven para contextualizar la historia de Ali en un universo más amplio, conformado por mil pequeñas historias como la suya que permanecen, sin embargo, anónimas para el espectador. Cuando Ali consigue encontrar a Julio, la respuesta que le espera no es agradable: él ha decidido que no quiere verla porque su interés intermitente y su actitud inconstante son insoportables. Después de la breve conversación y una vez

sola en el pasillo del supermercado, el velero vuelve a aparecer en pantalla, esta vez abandonando el espacio del supermercado y desapareciendo con él el componente mágico que animaba las horas rutinarias de Ali.

La escena es posterior a uno de los puntos de inflexión del filme, cuando Ali da su primer paso reconociendo que está interesada en su compañero de trabajo con el que mantenía hasta ahora encuentros sexuales esporádicos. Estéticamente es uno de los momentos más sugestivos de la película, con la combinación de planos americanos, medios y generales en los que la cámara se mueve para captar la fusión del espacio -en el que se van apagando las luces a medida que Ali avanza por los pasillos- con el personaje.

La prueba final que la protagonista supera no sólo le lleva a conducir sino a confesar sus sentimientos abiertamente. Como culminación de la fusión entre el espacio/ambiente y el personaje, algo extraordinario sucede simultáneamente en el supermercado: se declara un fuego que obliga a los trabajadores y consumidores a abandonar el establecimiento. La última frase de Ali concluye su periplo de liberación de sus miedos jugando con el equívoco y el doble sentido que puede aplicarse no sólo a lo que está sucediendo en el espacio del supermercado sino lo que le está pasando a ella misma: "Ya era hora".

3.2. Metafísica del consumo

El periplo de Ali y del resto de los personajes que se han mencionado hasta ahora son una buena muestra del poder que ejerce en los individuos lo que Eve Sedgwick dio en llamar "sites of volition", espacios donde el consumidor puede ejercer su voluntad y desarrollar su identidad no como un individuo aislado sino como un miembro más de la comunidad que se mueve entre los diferentes puntos de la geografía emocional materialista. En el ámbito poético peninsular, existe una colección de poemas titulada "El ciclo de hipermuriel" de María Eloy García que parece seguir esa línea de pensamiento iniciada por Sedgwick. En su introducción al suplemento de la revista Litoral "El agua en la boca, 17" donde aparecieron los poemas, Noni Benegas señala que la autora

se adentra en la Catedral del Consumismo para desentrañar en seis poemas el implacable mecanismo de la novísima iglesia de hoy. [...] En el Hiper descubre y registra el sitio clave del culto actual, al que acudimos en busca de sentido y consuelo, y adonde -paradójicamente- creemos hallar refugio de la vacía e inclemente vida exterior (Benegas en Eloy García, 2005).

El ejemplo que de forma más paradigmática concreta esta idea es el poema titulado "La encargada Muriel". La "novísima iglesia de hoy" que menciona Benegas se representa en el poema (y en ciclo) con todos los elementos que componen la iglesia tradicional: su dios-economía, su doctrina-dinámica de mercado, la iconografía, el templo- hipermercado, sus sacerdotes-encargados y los feligreses-consumidores. La voz poética articula su discurso

en una suerte de monólogo que dirige al personaje central del poema, Muriel, sobre la que reflexiona en un continuo intercambio entre lo místico y lo cotidiano:

LA ENCARGADA MURIEL

con el gesto decidido pones cara de importancia
sabes que eres un atlas con un mundo hecho de equívocos
tu trabajo es contentar a los que compran
cambiar los precios hacerte oferta
en la punta de la pirámide de tu sistema
tan templo palacial eres la sacerdotisa
adivinas qué se esconde tras los dioses
con tu nombre destellándote en el pecho
alguien te llama en off desde la altura
voz impersonal que sólo tienen
las encargadas tristes de la megafonía
tu cara se adivina religiosa
llegas al departamento nivel alto
a la capilla sixtina del consumo
el dios acerca su índice euríbor
a tu índice machacado por todos los trabajos del mundo
te toca con su verdad y los precios tiemblan
el suavizante marca tan blanca
sube cincuenta
tu pistola que dispara los precios se carga de nuevo
con una tinta más nueva que nunca
sobre el pecho indefenso de las botellas.
(Eloy García, 2005: s/n)

La lectura de los poemas de María Eloy García representa la quintaesencia de la relación lúdica entre el autor y el lector. El receptor de los versos debe ser capaz de descifrar los continuos "equívocos" significado-significante (que no sólo gobiernan el espacio del hipermercado, sino también la circunstancia poética) para poder participar de ese total universo polisémico. Un buen ejemplo de ello está contenido en la referencia al "Nacimiento de Adán" de

Miguel Ángel en la Capilla Sixtina en la que el “índice euríbor” representa el dedo índice con cuyo contacto el nuevo dios re-crea el orden establecido. Su dedo deificado se une con el “índice machacado por todos los trabajos del mundo” de Muriel. Esta referencia de soslayo al individuo explotado y alienado en la sociedad capitalista conduce al lector al final del poema que culmina con un proceso de personificación del producto (con la pistola que dispara “sobre el pecho indefenso de las botellas”) y la objetivización del sujeto como consecuencia del trabajo mecánico cuyas reglas vienen determinadas por una entidad abstracta que domina el nuevo mundo. La cuestión es que si este nuevo dios crea a sus hijos a su imagen y semejanza, el personaje que resulta de tal proceso ¿hasta qué punto se ve privado de sus características humanas? El poema contiene las pistas desde los primeros versos en los que ya se aclara cuál es la función de la encargada-sacerdotisa: la mediadora entre los dioses y los consumidores debe “hacerse oferta” para complacer las necesidades de los que se encuentran a los dos extremos de la cadena de producción. Vicente Verdú en su libro *Yo y tú, objetos de lujo* (2006) reflexiona sobre el asunto de la siguiente forma:

Esta tensión inherente a la cultura de consumo ha decidido una concepción del mundo asociada a la dialéctica que mantienen la personalidad del sujeto y la objetualidad del objeto. Y también, cruzándose mentalidades y emociones, ha nacido un espacio general donde crece la subjetividad del objeto y la objetividad del sujeto, ambos emitiendo y recibiendo partículas del otro y, en el proceso, construyendo la criatura híbrida de los sujetos (Verdú, 2006: 103).

Una de las claves de este proceso es la significación simbólica que los objetos y los espacios han adquirido a lo largo del desarrollo de la sociedad de consumo. Como menciona Lury citando a Humphery, Lunt y Livingstone, la maquinaria gigante de la compra-venta está ideada para moldear la identidad de los consumidores a través de poderosos componentes retóricos que expresan sus aspiraciones, deseos y miedos (Lury, 2011: 195). El artefacto simbólico que se halla en la base de las religiones está presente también en los andamios sobre los que se construye el universo en sí mismo del supermercado en "El ciclo de hipermuriel" y está relacionado con la continua negociación que se da entre las dicotomías "oportunidad y peligro, libertad y responsabilidad, placer y orden moral" (Lury, 2011: 195). Uno de los poemas de la serie en los que se perfila esta idea incorporando referencias a la creación del universo es "La reponedora Muriel" donde el concepto que se representa repetidas veces a lo largo del poema gira en torno a la dialéctica vacío-plenitud en sus sentidos abstracto y material:

LA REPONEDORA MURIEL

sólo tú haces de un día vacío todo el día
eres el demiurgo sencillo de un universo diminuto
arrastrando en el círculo sexto sección láctea
todo el palé de la tristeza
repones el ansia con el ansia
y el tiempo con el tiempo
sólo tú tienes la contradicción misma
de los dioses
te vanaglorias de un orden
que será siempre destrozado
y al levantarte con el cuerpo tan antiguo
miras los pasillos inexactos

sección deseo llena de realidad
sección verdad llena de historia
a una simple voz tuya todas las bandejas dicen carne
los mostradores revelan la verdad subconsciente de sus 10 grados
se alinean las hileras
surgen anaqueles rebosantes de todo lo que pueda desearse
sólo tú tienes como todas las mañanas
tres horas justas para crear un día.
(Eloy García, 2005: s/n)

“La reponedora Muriel” contiene la quintaesencia del ciclo. Muriel es en este caso “el demiurgo sencillo de un universo diminuto” cuya responsabilidad es “crear un día” todas las mañanas. La habilidad de Muriel no sólo se limita a establecer el orden en el espacio concreto de las estanterías sino que su actividad trasciende lo cotidiano para instalarse en la dimensión metafísica porque en sus espaldas recae el peso de garantizar la tranquilidad y el orden cuando “repone[s] el ansia con el ansia/ y el tiempo con el tiempo”. El verso en realidad está tratando representar la realidad dual del espacio del supermercado que está integrada por dos actantes esenciales: el consumidor y los trabajadores. El ansia que provoca el síndrome de la nevera vacía se ve contrarrestado por la presión a la que el trabajador se ve sometido cada mañana para preparar un supermercado rebosante de productos ante la demanda del consumidor. Asimismo, la deificación del personaje deja al descubierto su poder para manejar cíclicamente el orden y el caos que uno crea y el otro destruye. La omnipotencia de Muriel permite que el mundo se cree “cada mañana” para los feligreses que acudirán fieles a su cita al templo del hipermercado porque, a la postre, quien reúne en sus manos el poder de

este microcosmos es quien es capaz de satisfacer la frenética ley de la demanda y el repostaje.

Precisamente, "La cajera Muriel", otro de los poemas, representa a la perfección las ideas que he ido perfilando en los diferentes análisis desde el primer poema del ciclo. La máscara de cajera que se le coloca a Muriel en esta ocasión es la excusa perfecta que permite al sujeto poético divagar sobre el significado de "poseer" en un entorno marcado por lo esotérico y lo pitagórico: pasar por la caja es sellar la verdadera "sincronía" del mundo formado enteramente por los números y sus sumas. "La suma de los dígitos" representa algo más que el simple valor de los productos; de alguna forma es el equilibrio sostenido de la existencia del consumidor que podrá poner precio -y pagar, consecuentemente- su existencia fragmentada por las visitas al hipermercado. Los versos que siguen son de algún modo la representación lírica de la idea de que la cultura del consumo no sólo se infiltra, como afirma Lury, desde el nivel de lo económico, social o doméstico, sino que participa de las experiencias que son psicológicamente (y emocionalmente) significativas. En última instancia, "it affects the construction of identities, the formation of relationships and the framing of events" (Lury, 2011: 193):

LA CAJERA MURIEL

estoy pensando en la cajera sedente
ella es lo verdadero de la sincronía del mundo
con su rayo láser ávido de códigos
me murmura complacida las ofertas
y cómo suma los dígitos arrastrando
entre lo dócil y el hastío

el tesoro precioso de mi dulce integral
a través de la máquina que le computa
el precio exacto de toda mi tarde
dice tres
y nunca nunca fue este número más mágico
la cajera extraordinaria teclea el sumatorio
de la monotonía y dice tres
y mira entonces justo antes de que se produzca
el cotidiano milagro de que mi dulce integral
sea mío para siempre
de repente ella mira otra tarde
sale de lo mío a lo del otro
le susurra las mismas ofertas
le marca el tetrabrik con el ojo de su láser
abriendo en fin el cajón místico del hiper
con un movimiento suyo de mercado
los billetes ordenados repiten la cara de ella sin gestos
y me voy por esas puertas
que se abren sólo con el aura
dejándola mientras su láser que suena
va marcando otra tarde
(Eloy García, 2005: s/n)

Una de las ideas esenciales del poema gira en torno a las dinámicas de consumo de la sociedad capitalista y las emociones (*neuromarketing*) que el proceso de compra-venta provoca en los individuos. La jerarquía de poderes que se establece en el microcosmos del hipermercado sitúa a la “cajera sedente” en una posición de poder que le permite controlar el orden del espacio (insisto: “ella es lo verdadero de la sincronía del mundo”) y proveer a los compradores el nuevo estado que les convierte de simples candidatos a poseedores. Esta cadena de consumo metafísico se representa en la sucesión de individuos que alcanzan su nuevo *status* una vez producido el “cotidiano milagro” de la posesión, sólo a través del que el producto pasa a ser “mío para siempre”. El lirismo del poema, en conjunto, se articula a partir de

elementos cotidianos presentados bajo una nueva y mística luz que interrumpe con su magia “la monotonía” y “el hastío” del trabajo mecánico en la cadena del hipermercado. La referencia a elementos dotados por la tradición de un poder taumatúrgico (como el número tres) conviven en el seno de lo cotidiano con objetos que la voz poética sitúa en una dimensión ulterior, como “láser” y su “ojo” deificado, verdaderos creadores y principios activos en este microcosmos de pasillos. La voz poética versifica la sucesión del tiempo y la rutina en la repetición estratégica del sintagma “otra tarde”, intencionadamente indefinido y parte constituyente de una larga lista de “otras tardes” ya consumidas. El final de la anécdota está marcado por el abandono del espacio mistificado: el sujeto lírico abandona -se asume que sólo temporalmente- la dinámicas del consumo y el hastío, del desear y del poseer, de la metamorfosis de los deseos en hechos para iniciar un ciclo nuevo en la fase interminable del consumo. Otra cuestión que se halla especialmente contenida en los versos “el cotidiano milagro de que mi dulce integral/ sea mío para siempre” tiene que ver con el vínculo que se crea entre posesión e identidad y las dinámicas de lo que se ha dado en llamar la paradoja idealismo-materialismo, propuesta por Helga Dittmar en 1992:

Dittmar points out that the dominant Western ideal of personal identity is that it is unique and autonomous, uninfluenced by other people and socio-cultural surroundings. Idealistically, then, personal identity should be independent of material context in the sense that *we are who we are no matter what we possess*. (Lury, 2011: 196)

Los tres poemas ya mencionados y los tres que se estudiarán a continuación configuran el mapa de un microcosmos cuyas intersecciones sitúan al viandante en el espacio intermedio de lo personal y lo público, lo irónico y lo serio, lo místico y lo peregrino. El ejemplo global de la experiencia en el supermercado que actúa como cierre es el ticket de la compra, la prueba palpable de una experiencia telúrica. El ticket de "el ciclo de Hipermuriel" resume en el puñado de artículos que la autora ha ido añadiendo al carro de la experiencia el tono y el tema dominantes a lo largo de los seis poemas. El juego lingüístico y conceptual ("carpaccio de ternura" y no de "ternera", "pan multiceles" en lugar de "multicereales") representa la dinámica global de los poemas que procuran la expresión de una realidad plural, intensamente metafórica, que oscila entre las "miradas perdidas" y las "llamadas perdidas", entre la melancolía y la imposibilidad de la comunicación. La vida, con su lista de componentes, sale cara. Como consuelo (irónico) la compradora-poeta sabe que existe la opción de reclamar si se conserva el ticket de los recuerdos que configuran la experiencia cotidiana.

Otra cuestión interesante de "El ciclo de hipermuriel" es la representación de los diversos personajes. La interacción de las dos figuras que orbitan en el espacio del hiper se metamorfosea al ritmo de las sucesivas identidades de Muriel siempre presentadas por el estilo directo de la voz lírica: pescadera, reponedora, cajera, panadera, ect. son las máscaras que Muriel adopta en

cada poema y que en última instancia moldean también la (auto)representación del sujeto lírico. El concepto de lo temporal se halla altamente condicionado por el espacio en el que se desarrollan los poemas y puede decirse que el hipermercado es una muestra a gran escala de la aguja acelerada que marca el tiempo de la sociedad moderna. Precisamente la noción de fugacidad es un elemento central en los tres poemas que analizaré a continuación.

La siguiente composición del ciclo inaugura los espacios dedicados a lo explícitamente gastronómico. En "La Carnicera Muriel" el sujeto poético abandona progresivamente su identidad para transformarse en el producto descuartizado a los ojos del consumidor. Curiosamente, el segundo verso del poema puede conectarse fácilmente con un poemario que se ha mencionado ya en páginas anteriores y que firman Catalán y Clark. Mientras ellos pretenden *Mantener la cadena de frío* no sólo en el título sino en las diferentes composiciones que integran las páginas -la preservación de las identidades del poemario depende en gran medida de ello- el sujeto poético en "La carnicera Muriel" denuncia precisamente la interrupción del suministro de temperatura que permite que los cuerpos no se corrompan. Abandonada a su suerte, la voz lírica reflexiona sobre la vulnerabilidad de los cuerpos y los espíritus y el valor de lo que resta cuando lo máspreciado parece ya haber desaparecido:

LA CARNICERA MURIEL

entre las vísceras y los tendones de la carne
me rompes la cadena del frío
me aplicas a los ojos hinchados
la sanación de tu ternera de primera
respiro sólo si me dejas
con las costillas puestas en tu bandeja terrible
haces de mis entrañas la más fina casquería
y buscarte
buscarte
entre las piezas retiradas del mercado
en ese contenedor de recortes y de restos
que conforman tu yo hecho pedazos
pero en el que adivino exquisito
el cadáver de tus ojos
la línea desigual de tu cuchillo
y el golpe seco de un tórax recién abierto
(Eloy García, 2005: s/n)

Lo interesante del poema reside en la incorporación de “las piezas retiradas del mercado”, los “recortes” y “restos” que metaforizan el lado menos amable de la identidad de la voz lírica y a la vez su lado más íntimo. Las entrañas y las vísceras de esta voz quedan a disposición de la carnicera Muriel que determina los espacios de la vida y de la muerte. El sujeto poético descuartizado insiste en la búsqueda de los restos de una Muriel hecha “pedazos” pero exquisita en el dolor de lo recién despedazado. El uso de estas imágenes y de la incorporación de los cuerpos desmembrados quieren representar la delgada línea que separa la muerte de la vida, la crueldad de la belleza y la violencia del deseo. María Eloy García se une de esta forma a la serie de artistas que, en un intento de representar lo más espiritualmente íntimo, recurren a la imagen literal de lo corpóreo, dejando al

descubierto los órganos, los tendones, las entrañas. A la decepción parece seguirle la sensación de que lo que nos configura se ve interrumpido en su continuidad y la falta de conexión intrínseca entre las partes sitúa a los personajes del poema (y a los lectores) en un espacio casi post-apocalíptico dominado por la destrucción y el silencio que queda en el aire después del “golpe seco de un tórax recién abierto”. Todos ellos se hallan sometidos, de igual modo, a un tiempo suspendido (un no-tiempo) que acaba desdibujando las fronteras del pasado y el presente y rediseña las dinámicas de los cuerpos inertes y sus residuos porque se llevan al límite las reglas literales del mercado de la carne.

En una reflexión paralela sobre la belleza, Miriam Reyes recurre a la idea del carnicero y la carne expuesta a los ojos del público. En el poema de Reyes, como en el de Eloy García, la representación de lo visceral tiene una función muy clara: dejar al descubierto los instintos y lo elemental. Reyes, además, se cuida de potenciar la dicotomía apetito-razón apelando a lo más elementalmente animal cuando se representa así misma decapitada (es decir, sin lo que metafóricamente representa el entendimiento) y expuesta -abierta- de “garganta a sexo”:

LA BELLEZA ES UN MAL. ALGO QUE SE TE CLAVA,
como un gancho de carnicero.
Por su belleza soy un costillar colgado para la venta.
Roja es mi carne cuando le miro, vean
cómo me abro de garganta a sexo.
Podría pasar horas goteando
contemplando
la forma de su espalda sobre el colchón.

(Reyes en AAVV, 2009b: 146)

Para Reyes, la belleza es un fenómeno que puede contemplarse a través de lo estrictamente corpóreo, en un ejercicio abstracto que conduce al sujeto poético a la renuncia de su identidad en aras de una progresiva cosificación que la reubica en el espacio público (recuérdese la referencia directa al consumidor con el imperativo “vean” -como el reclamo del “pasen y vean” en un circo preparado para ofrecer su espectáculo). El abandono del espacio íntimo (la cama, el colchón, el ámbito de lo sexual o amoroso) potencia la supremacía del objeto de deseo que, a diferencia del sujeto objetivizado, está lejos del alcance de las miradas curiosas que no sean exclusivamente las de esta voz lírica que gotea deseo y rendición. Por su parte, Belén Benito escribe, recuperando la idea de los despojos -que no son, esta vez, “rica casquería”:

DESEO SER cada día
un esqueleto distinto,
un cuerpo nuevo.

Tener un hígado de cerdo
y el estómago de cordero;
el cuerpo de gato blanco.

Desangrar a los ciervos,
comer gusanos.

No conservar,
no quiero volver
a las vértebras.

Solo dejar las vísceras,
alrededor únicamente callo y gelatina,

recomponer la piel en pequeñas porciones,
morir una y otra vez,
en solitario.

Renacer, renacer, renacer, renacer,
pero no humana,

Porque todas las tripas son las mismas.
(Benito en AAVV, 2014: 20)

La idea de la deshumanización sitúa al sujeto poético en un espacio animal que perfila una identidad indefinida tendente a lo global y lo unificador de las especies. Precisamente, uno de los puntos de conexión entre los tres poemas es ese proceso de “deshumanización” de los sujetos. Ya mencioné que Vidente Verdú advierte continuos procesos de “sujetivización” en las representaciones del consumo moderno pero, en estos casos, la pérdida de cualidades humanas viene compensada por la adopción de rasgos animales³⁴. Si, como afirma Benito, “todas las tripas son las mismas” ¿cuál es la diferencia entre consumir lo humano frente a lo animal? ¿Es únicamente la cuestión moral la que marca lo que se expone en los escaparates? ¿Puede

³⁴ Es un proceso que, salvando las distancias, ya se vio representado en poesía en otro momento de crisis profunda en la historia de España. Estoy pensando en los años de la Guerra Civil (1936-1939) y en varios poemas de Miguel Hernández en los que se representan procesos de “deshumanización”- “animalización”. Un buen ejemplo para ilustrar esa dinámica es el poema “El Hambre” en el que se denuncia la desigualdad en el reparto de la riqueza y la situación miserable de los trabajadores que se ven sometidos al yugo de los que ostentan el poder, de “barrigas satisfechas:/ cerdos con un origen peor que el de los cerdos”. Es interesante, además, que el proceso de animalización sucede en este poema a la inversa: los que ostentan el poder se representan desprovistos de sus cualidades humanas, mientras que en “La carnicera Muriel”, por ejemplo, es la voz lírica, sometida a la voluntad afectiva de Muriel, la que sufre su progresivo proceso de metamorfosis.

hablarse ya de canibalismo? Precisamente, en 2013 se estrenaron en España cuatro películas que orbitan en torno al controvertido tema de la antropofagia: *Caníbal* (2013) de Martín Cuenca, *Omnívoros* (2013) dirigida por Óscar Rojo, *Wax* (2013) de Víctor Matellano y *Las brujas de Zugarramundi* (2013) de Álex de la Iglesia. En un interesante artículo publicado en el diario digital *20 minutos*, se incluyen varias reflexiones de los directores que arrojan luz sobre el asunto. Matellano, director de *Wax* (2013), señala acertadamente que "A lo largo de la historia, siempre que el cine ha tocado temas tan crudos ha coincidido con épocas de crisis" (Matellano, 2013 en <http://www.20minutos.es/noticia/1933048/0/cine/canibales/peliculas-espanolas/#xtor=AD-15&xts=467263>) y Óscar Rojo desvela el significado metafórico que pretendía otorgar a la idea caníbal en su película: "una excusa para reflejar la sociedad oculta, rica, ociosa y esnob que está en todo el mundo y abusa de su posición. No me interesa el canibalismo tanto por el hecho en sí de comer carne humana como por la fuerza que tiene para poder desenmascarar esos abusos que existen" (Rojo, 2013 en <http://www.20minutos.es/noticia/1933048/0/cine/canibales/peliculas-espanolas/#xtor=AD-15&xts=467263>). No parece descabellado pensar que las poetisas españolas participan de las mismas ideas: sus poemas se desarrollan en momentos de crisis económica y social y, aunque en contextos diferentes, las tres voces líricas están representando en los poemas diferentes dinámicas de poder y sumisión.

Otro poema del ciclo de María Eloy García, "La charcutera Muriel", presenta un nuevo episodio en este relato de desengaños. Esta vez la autora quiere poetizar las esperanzas truncadas de su sujeto poético cuyas expectativas de entrar en contacto con Muriel no llegan a cumplirse. En los versos que siguen el poder de los múltiples significados juega de nuevo un papel fundamental que delimita las fronteras entre la vida y la muerte (emocionales) del personaje:

LA CHARCUTERA MURIEL

yo te cedí mi ansia vital
pero tú la pasaste por el cortador en el que los clientes
quieren el pavo muy fino
no hubo gesto ni palabras
sé que sabes detectar la muerte
porque eres experta en el fiambre
experta en desnudar la pieza hasta el final
para luego seccionarla
eso mismo hiciste con tus manos fragmentadas
las líneas de la vida como tiras de salami
hacia ninguna parte
nunca un queso fue tan blanco
ni una pieza fue tan digna
como cuando la pesabas tú
en tu balanza egipcia hacia el más allá
sabías el peso exacto de las cosas
con tan sólo mirarlas
pero justo cuando el turno se hizo mi número
tu hora ya había llegado
no miraste
pero mi corazón embutido ya estaba en el vaso
donde te dejaste el alma.
(Eloy García, 2005: s/n)

Como ya adelanté líneas atrás, el juego de equívocos centrado en el campo semántico de la muerte inicia en los primeros versos apoyándose en el lenguaje coloquial donde "ser un fiambre" significa estar muerto, medio

broma lingüística muy oportuna para soltarle a una charcutera. El poder de Muriel reside de nuevo en su capacidad para sublimar la realidad cotidiana porque “ningún queso fue tan blanco/ ni una pieza fue tan digna/ como cuando la pesabas tú”. La frustración del sujeto se manifiesta cuando enfrenta la realidad sin Muriel y sin participar en sus instantes de perfección sostenida. El camino de ida y vuelta de lo concreto a lo abstracto se muestra de nuevo en los juegos polisémicos de los versos “cuando el turno se hizo mi número/ tu hora ya había llegado” y la ausencia de Muriel -porque su turno acaba- provoca la muerte de las esperanzas de este sujeto anhelante de una mirada, de una palabra, de todo lo que es Muriel. En cualquier caso, la referencia extratextual más interesante del poema está contenida en la imagen de la balanza egipcia. El verso hace referencia a un episodio de la mitología egipcia vinculado a una de las fases que debe superar al difunto antes de conocer su destino definitivo en el más allá. La balanza contrastaba la diferencia de “peso” entre el Ib (corazón, metáfora de la moral) y la Justicia y la Verdad absolutas (representadas en la Pluma de Maat). Si la persona había vivido respetando los preceptos de la verdad y la justicia, su vida de ultratumba estaba asegurada; si por el contrario se había dejado llevar por el apego a lo material, su corazón sería devorado como símbolo de que todo lo material tiene un inicio pero también un fin perecedero. A Muriel se le otorga el poder de discernir el futuro de las cosas cuando deben “abandonar” el espacio del supermercado “con tan solo mirarlas”. La mirada

es para el sujeto poético la llave de la comunicación con Muriel, que en este y el resto de los poemas, se ve irremediabilmente interrumpida. A la postre, uno de los hilos invisibles que tejen el universo del ciclo es la representación de una comunicación fallida entre los personajes, que en un cosmos alternativo donde el cruce de miradas y palabras fuera posible, sería la panacea definitiva de la voz lírica.

Otro de los poemas, "La Pescadera Muriel", es una poderosa representación de las dinámicas del mercado en contraposición a las dinámicas de la vida. Una vez más, el par vida-muerte vertebrata la composición que experimenta con las imágenes líricas de la frescura y lo perecedero para reflexionar sobre la fugacidad de la existencia, de lo comestible, de lo deseable, de los cuerpos que quieren ser consumidos. Precisamente la idea de consumismo viene representada en la imagen del cebo que trajina a los "productos" lejos de su espacio vital natural. Por ello, para mantenerlos "intactos" necesita interrumpirse el flujo de la vida en esos cuerpos, que deben presentarse apetecibles ante un público preparado para consumir la muerte lo más fresca e inmediatamente posible:

LA PESCADERA MURIEL

vives del hielo para conservar lo que muere fácilmente
en tus manos se deshacen las espinas dorsales del mundo
me sacaste del océano
capté el anzuelo de la muerte
comí el gusano que me diste
en el cubo en el que iba sedal al cuello

tan invertebrada por tu mano
otros gemían en estertores finales
golpeaban con todas las aletas
pensaban en sangre sólo en sangre
nos pusieron en el hielo mostrando abiertamente
el espectáculo subacuático del desastre
pasamos a ser ya muertos los tan perecederos
y con esa misma mano que cortó la cabeza
y que arrastró nuestra espina tan frágil
ofrecías gentilmente la terrible mercancía
porque la muerte reciente es para ti
garantía de la máxima frescura.
(Eloy García, 2005: s/n)

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el pescado actúa como símbolo de la fragilidad del tiempo. Una vez más el alimento funciona como trasunto del sujeto poético y, por esta relación especular, también se ve sometido al frenético ritmo que separa lo deseable -con su "máxima frescura"- de lo entregado sin remedio a la descomposición. En "Pescadera Muriel" la voz lírica presenta su experiencia en una secuencia que inicia en lo individual ("capté el anzuelo de la muerte/ comí el gusano que me diste") y se expande a lo colectivo para favorecer la reflexión sobre un destino común, el de todos aquellos condenados al trueque definitivo de la muerte. Otros poetas recurren a la imagen del pescado para reflexionar sobre el poder del tiempo. Un ejemplo de ello es el granadino Luis Muñoz, que reunió en el año 2005 su poesía completa precisamente bajo el título *Limpiar Pescado*; la razón del título se explica a continuación:

Desde que era un adolescente, y creo que ese tiempo nos persigue después durante toda la vida, no la niñez, como suele decirse, sino la adolescencia, desde entonces siento fascinación por el movimiento

vertiginoso de las pescaderías, por los extremos de limpieza y de suciedad, de belleza y espanto, de sugestión marina y de presa terrestre de las lonjas de pescado. “Están vivos” dicen quienes saben escrutando los ojos, las branquias y el color de las escamas, constatando que la muerte no ha dejado sus señales todavía. La poesía creo que está en el todavía. El poeta trabaja, como el pescadero que limpia el pescado, contra el tiempo. Tiene en sus manos un material que es la promesa de un alimento y de una descomposición. (Muñoz, 2005)

Por su parte, Àngels Gregori sitúa su visita a la pescadería en un espacio concreto con una importante carga cultural: el mercado de la Boqueria en Barcelona. El poema, titulado “La Boqueria”³⁵, inicia con una cita de la escritora catalana Maria Mercè Marçal:

La Boqueria

¿Qué anzuelo se me clava en las encías?

Maria Mercè Marçal

Sólo la pescadera que vende en el mercado
sabe cómo segar el miedo que me atormenta.
Cuando le clava la daga al pescado,
le extirpa las tripas
y tira la cabeza al suelo,
se me ensucian los pechos y la cordura
y se me desdobra la mirada
con tanto vertimiento de sangre.
Sólo la pescadera que vende en el mercado
conoce el miedo que me invade,
mis ojos desdibujan la pena
por donde el pescado se ahogaba.
(Gregori en AAVV, 2009: 135-136)

³⁵ La versión original en catalán es la siguiente: “La Boqueria”. *Quin esquer se m’arrapa a la geniva? Maria Mercè Marçal.* Només la peixatera que ven al mercat/ sap com sega la por que em turmenta./ Quan li clava la daga al peix,/ li extirpa els budells/ i llança el cap a terra,/se m’embruten els pits i el seny/i se’m desdobra la mirada/ amb tanta sang regalimant./ Només la peixatera que ven al mercat/ coneix la por que duc a sobre,/ els meus ulls desdibuixen la pena/ per on el peix s’ofegava. (Gregori en AAVV, 2009: 135)

Como era de esperar, la elección de la cita que inaugura el poema no es baladí. Maria Mercè Marçal es un icono imprescindible de la literatura catalana, una voz reivindicativa y poderosa que, en el poema del que procede el verso, reflexiona sobre los efectos de un amor amargo. Gregori desarrolla la misma idea a partir de una estética similar a la de María Eloy García. El pescado se convierte en el trasunto del yo poético (¿o es al revés?) para manifestar su temor a perder la identidad a manos ajenas y a ser herida en lo visceral (“extirpar las tripas”/ “se me ensucian los pechos”) perdiendo la razón y el entendimiento (“y tira la cabeza al suelo”/ “se me ensucia[n los pechos] y la cordura”) que le permiten discernir la puerta de la salida en caso de desengaño.

Una última nota a esta sección del supermercado está contenida en una de las películas más controvertidas de Isabel Coixet -la que según ella es, además, su filme más gastronómico. *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) tiene como figura central a Ryu, una joven mujer que trabaja en la lonja de pescado durante la noche y durante el día acepta trabajos esporádicos como asesina a sueldo. El personaje interpretado por Rinko Kikuchi condensa bajo una frágil fachada aspectos aparentemente contradictorios que contribuyen a potenciar el hermetismo necesario para la trama. Obviando ahora que Ruy desempeña dos trabajos tradicionalmente reservados a los hombres, la importancia de ambos “oficios” reside en la representación de la delgada línea que separa la vida de la muerte y que en los dos casos -los individuos

que asesina y el pescado que prepara en la lonja- pasan por sus manos. A pesar de ello, no debe entenderse el personaje como un ser todopoderoso que ejerce su poder sobre lo viviente, sino como un ente rodeado y fatalmente sometido a la idea de lo perecedero. Es, sin ir más lejos, la aceptación de una realidad finita lo que permite a Ruy enfrentarse al devenir de los días y sus encargos y aceptar, en última instancia, su destino fatal.

Finalmente, "La panadera Muriel", el último de los poemas de ciclo, alcanza la reflexión metafísica a través del símbolo de la civilización por excelencia: el pan. "Una baguette es como el alma" del que se van dejando migas por el camino para ser capaces, tarde o temprano, de volver al hogar, o lo que es lo mismo, a los espacios donde el sujeto es inmune al dolor y la decepción. La referencia a los cuentos infantiles de *Pulgarcito* y *Hansel y Gretel* ponen de manifiesto la vulnerabilidad de una voz lírica que, desamparada, busca refugio en el calor de Muriel. La evasión momentánea de la realidad-real en una supra-realidad edulcorada se interrumpe para que el lector pueda conocer la última y definitiva metamorfosis del sujeto poético: el sujeto es de nuevo un producto creado por Muriel:

LA PANADERA MURIEL

sólo discutimos el precio de la barra
-una baguette es como el alma- dijiste
se despedaza por la mitad con sólo mirarla
por eso siempre es mejor integral
-¿el alma?- dije yo
-la baguette- dijo ella

su cara llevaba toda la temperatura del horno
el delantal reflectaba el blanco todavía no inventado
en ninguna cosa blanca
a la temperatura justa en la que se hacen las palmeras
yo ya pedía los trozos que ella dejaba
para internar en su bosque a todos mis pulgarcitos
pero cuando llegaba a la casa de lo eternamente dulce
chilló el horno sus trescientos grados
de repente
yo era un cruasán recién nacido
levantado sólo por su propia levadura
tranquilamente me tapé de azúcar glaseada
y olvidé que un día para hacerme
me pusiste en bandeja
los trescientos grados de tu tristeza.
(Eloy García, 2005: s/n)

La decadencia del sistema comercial tradicional es también la decadencia de los usos afectivos -o *amorosos*, como diría Carmen Martín Gaité- del pasado. Lo que María Eloy García intenta representar en su ciclo de poemas es la forma en que las nuevas reglas que arbitran las relaciones sociales están intrínsecamente marcadas por una realidad consumista relativamente reciente en la historia de los individuos y el trueque. Las nuevas identidades que el consumidor adquiere ante el producto y la dimensión sentimental que se establece en esta relación eminentemente cíclica se justifican en una dimensión ulterior donde los procesos de compra-venta determinan las transacciones últimas del placer, el desamor, el amor y el desengaño. Comida y afecto, así, se consideran literal y figuradamente “alimentos” para el ser humano: las dinámicas nuevas del consumismo marcan las pautas interrelacionales de los estómagos y los espíritus.

Para ilustrar cinematográficamente las ideas de los poemas del ciclo, puede recordarse la breve escena del supermercado en el largometraje de Isabel Coixet *Mi vida sin mi* (2003). La secuencia inicia con la reflexión de la protagonista (que ha sido diagnosticada, a sus 23 años, con una enfermedad terminal) sobre el descuido de las familias acerca de los componentes químicos de los alimentos, cuando superponen su deseo a su salud, al colocarlos en el carro aún siendo conscientes de los peligros que acarrea consumirlos. Inicia después una secuencia clave de la película, con una frase sobre la que se podría discutir largo y tendido: “En los supermercados nadie piensa en la muerte” (Coixet, 2003). Vicente Verdú reflexiona sobre este hecho en los siguientes términos: “La cultura de consumo no incorpora el producto muerte en su repertorio de bienes y servicios [...] ¿Para qué serviría la muerte al consumidor? No aporta valor de uso ni tampoco valor de cambio” (Verdú, 2006: 49-50) y en un párrafo anterior se lee:

La cultura de consumo no propaga la historia de una vida posterior. Para la cultura de consumo todo se desarrolla aquí y ahora, pero paradójicamente es la cultura de consumo quien procura en su extremo consumista, la alternativa gemela de la inmortalidad. Una alternativa simétrica pero servida a través de un estilo procedimental radicalmente inverso. Porque si la religión trata de superar la muerte concediéndole el valor de tránsito excelso, el consumo trata de borrar la muerte allanándola como un dato más; como un paso que no se ve ni debe llamar a la reflexión (Verdú, 2006: 49)

Las poetas y los poetas españoles y también Isabel Coixet en esta escena parecen concebir el supermercado como el espacio propicio para despertar nuestra conciencia de la muerte y lo fugaz. ¿Es ese precisamente la tarea de

los artistas en la sociedad de consumo? ¿Advertimos de los peligros de creernos inmortales señalando con insistencia nuestra fecha de caducidad?

Mientras suena de fondo la canción "Senza fine" de Gino Paoli y el supermercado se sumerge en una suave coreografía que la cámara sigue como si de un bailarín más se tratara, la protagonista, desinteresada, observa su reloj brevemente mientras la música que suena recuerda irónicamente que no hay ni tiempo, ni ayer ni mañana.

Otra pieza de Isabel Coixet en la que se sirve del supermercado para tratar temas vitales es su corto de 2004 "La insoportable levedad del carrito de la compra" (titulado claramente en un guiño a *La insoportable levedad del ser* (1984) de Milan Kundera) y que pertenece al film colectivo *Hay Motivo* (2004) en el que se pretendían denunciar varios temas sociales que afectaban y afectan aún hoy a la sociedad española. El corto, de poco más de tres minutos, gira en torno al relato de un hombre que narra en primera persona su opinión sobre los cambios que ve en las ancianas de su barrio: ya no van a la peluquería y el carro de la compra apenas se llena con un par de productos insignificantes. El asunto le es propicio para reflexionar sobre el estado de las pensiones y las paupérrimas y miserables condiciones de un gran número de jubilados que viven en España. Así, el mercado en el cine y la poesía sirve a los poetas y cineastas para representar también la otra cara - menos amable- de todas las monedas estampadas para el trueque.

3.3. En el fondo de la cesta: conclusiones

La nota discordante en el conjunto de la literatura española entre el 2000 y el 2015 en los poemas que se dedican a la experiencia del supermercado la firman Andrés Catalán y Ben Clark en *Mantener la Cadena de frío* (2012). La tendencia a representar el supermercado como la quintaesencia de lo caduco y lo mortal se invierte en una propuesta que, aún plenamente consciente de la fragilidad de lo humano, se obstina en hallar los métodos para no destruir la cadena del frío, lo vital inmutable, la interrupción del aliento que nos mantiene para siempre en un estado inalterable. El último poema del libro -único componente de la sección de cierre titulada homónimamente "Mantener la cadena de frío"- viene precedido de una cita del poeta chileno Raúl Zurita: "Yo percibo un discurso que trata, /como sea, de sacar a la muerte del escenario./ El supermercado es ese lugar/ donde todos somos inmortales" (Catalán & Clark, 2012: 78).

Te pensaba despacio al volver de la compra.
Iba perdiendo gestos, estructuras
precisas con mis pasos, cansado
del calor, de su sencilla ley, de sus esmeros.

Te pensaba, cargado con las bolsas;
un amor como todos, no mejor
ni peor, y sin embargo mío, conmigo
sin embargo y transportable
y cada vez más breve: los productos
se queman, se gastan las moléculas,
todo se va olvidando con la escarcha
de la sublimación.

Volví de la compra, del hogar

de lo inmortal, donde nada sucede.
A todos nos conjura la trite complacencia
de los supermercados:

un ejército pobre y en huída
que sueña con su cama con las botas gastadas
por el brillo del suelo.
Y volver de las Ardenas cada día otra vez
con el saco de hielo, mordidos por el plástico
y la urgencia: «Aún es posible, hay tiempo
todavía».

Pero saben las pizzas envueltas en cartón
más que nosotros.
Hablan de las costumbres de las cosas
que poco a poco tienden a perderse,
a adquirir un estado impredecible:
esa delgada franja hecha de niebla
y de ventanas.

Te pienso paso a paso, volviendo de la compra.
En mis bolsas hay cuerpos descompuestos,
hay líquidos inútiles,
recuerdos de otra cosa y diminutas
víctimas de la bomba nuclear.

Y, con todo, intentamos mantener
la cadena frío, día a día,
como si todo fuera este regreso
sencillo y cotidiano,
como si hubiera gloria en la derrota,
en el final del viaje,
cuando al abrir la bolsa uno comprueba
todo lo que ha perdido y cuántas cosas
pueden aún salvarse
con algo de calor y algo de tiempo.
(Catalán & Clark, 2012: 79-81)

El viaje de los poetas y cineastas por los pasillos del supermercado acaba siendo en última instancia, un viaje de autoconocimiento. A mis ojos, los sujetos poéticos que deambulan por los supermercados son herederos directos del *flâneur* finisecular que se perdía por las calles de la urbe. Hoy, en

la sociedad de consumo, el vagabundeo del artista tiene más sentido en los pasillos del supermercado porque su lirismo los ha convertido en espacios que reafirman su individualidad y le preparan para aceptar lo que el recorrido -de los ultramarinos a la carnicería- les pueda deparar. Para empezar, el proceso alerta al autor y a su lector-espectador de la condición mortal que poseen todos los individuos. Al observar los productos convenientemente expuestos en las neveras de los congelados, la voz lírica reflexiona sobre la mortalidad que ingerirá en un futuro próximo para mantenerse con vida; además, el reflejo que devuelve el cristal de las neveras es precisamente una proyección de esa condición de finitud: comemos muerte y la muerte es el producto que se encuentra al fondo de todos los carros de la compra. Inspirándonos en Pessoa, y sin olvidar la rabiosa conciencia que los poetas y cineastas españoles tienen del paso del tiempo y su poder aniquilador, podría concluirse que sus personajes, en el espacio cotidiano del hipermercado, representan ser cadáveres aplazados que consumen.

CHAPTER 4

CONCLUSIONES

Los valores simbólicos atribuidos a lo gastronómico pretenden representar la idiosincrasia de una cultura y las particularidades de los individuos que la conforman. A lo largo de las tres etapas de esta investigación, se han analizado en detalle las implicaciones sociales y los cambios que la realidad versátil ejerce sobre la tradición y la innovación, que son, abstrayendo, las bases de la identidad culinaria peninsular y de su aplicación en las artes y las letras.

El capítulo primero ha sentado las bases teóricas que conforman la vértebra de este proyecto: la tesis que se ha pretendido demostrar sostiene que la poesía y el cine manejan las mismas herramientas en la exhibición de lo culinario y que estas técnicas arraigan en un concepto esencial promovido por el chef catalán Ferran Adrià: el extrañamiento. Poetas y cineastas, considerando el espacio limitado del que disponen y la necesidad de potenciar los múltiples significados cuando tratan de lo gastronómico, recurren al extrañamiento como medio para captar la atención del público que, inesperadamente, observa una nueva e inédita luz en lo familiar y cotidiano.

Así, el simple melocotón se convierte en una advertencia del paso del tiempo o sirve para marcar en los cuerpos fechas de caducidad que, en

última instancia, apremian a los interesados a hincar el diente de inmediato porque como recuerda Aurora Luque “El producto se altera fácilmente,/antes que los deseos./ No se admiten reclamaciones” (Luque, 2005: 6).

Por otra parte, las técnicas de la alta cocina basadas en la combinación de la ciencia, la tradición y, de nuevo, el extrañamiento, pueden servir -como en el poema “Bullicracia” de Rafael Villegas- como vehículo para la denuncia social o para promover la discusión sobre la distribución de las tareas en el ámbito culinario según cuestiones de género. *Menú degustació* (2013) y *Dieta Mediterránea* (2009) contribuyen a esta última y, a pesar de tratarse de largometrajes sobre la figura de grandes mujeres-chefs, el máximo jugo se extrae del análisis de las dinámicas de poder que nacen en la cocina y llegan hasta el comedor y cómo en conjunto esas tensiones son un espejo del funcionamiento de la sociedad. Así precisamente debe entenderse a Massimo Montanari cuando afirma que la mesa es una metáfora de la vida. Alrededor del mantel uno se define como individuo y como parte (o no) de un grupo, tiende o destruye puentes de unión con los otros vértices de la mesa y acepta o reniega de su identidad social o familiarmente heredada. Comer es, finalmente, comunicar y comunicarse.

En el capítulo segundo se ha analizado un aspecto adicional de la vertiente comunicativa de la gastronomía y del acto de comer. Las marcas de identidad que representan las elecciones culinarias han permitido discurrir sobre los pecados, el deseo, la muerte y la memoria. Los excesos

relacionados con la comida se han estudiado desde perspectivas antropológicas que, siguiendo las reflexiones de Francine Prose en su libro *Gula* (2004), han contribuido a redimensionar los cánones de belleza, salud y obesidad.

La obsesión incontrolada por la comida y las consecuencias sociales a las que la falta de templanza aboca a los sujetos, se ha ilustrado a partir del largometraje *Gordos* (2009) de Sánchez Arévalo en el que no sólo hay cabida para unos kilos de más, sino para otros deseos y obstinaciones que acaban por convertirse en fardos insoportables. Para los poetas, una de esas obsesiones que ronda con insistencia sus cabezas es la que se ha denominado “gula del tiempo”: el deseo de aprehender los momentos del presente o luchar contra la rápida sucesión de los días para evitar el fatal desenlace al que están todos los individuos abocados. La necesidad de aprovechar al máximo el momento y la puesta en práctica del *carpe diem* que propugnaba Aurora Luque en sus poemas, lleva a un desenlace de carácter dual: el deseo de estimular al máximo los sentidos o la necesidad de recuperar los momentos felices del pasado.

En el primer caso, poemas como los de Amalia Bautista y piezas como la pornográfica de Erika Lust *Eat with...me* (2015) han resaltado la delgada línea que separa la gula de la lujuria o, dicho con otras palabras, cómo el despertar de los sentidos conduce -en trayectos de ida y vuelta y viceversa- de uno al otro gran placer de la vida.

Por otra parte, la vertiente pesimista arraiga asimismo en un lugar común en el imaginario colectivo según el que los sabores actúan como resortes de la memoria, porque parecen recuperar(nos) lo que antes se tuvo y ahora está perdido. Elena Medel escribió que "Comer es acordarse" y así lo representa líricamente en su poema "Pez" de 2006 en el que el recuerdo de la abuela se recobra desde la versificación de los momentos de plenitud en la mesa estival. La misma idea reside en las secuencias analizadas de *Amor en su punto* (2014) y *Para que no me olvides* (2005) en el que los personajes engullen el alimento-simbólico que a sus ojos encarna lo perdido: comer es, en ese caso, aceptar la pertenencia a un grupo, establecer vínculos indisolubles con los que somos y lo que fuimos, con lo que queda de una identidad pasada formada, tiempo ha, en la plétora y la abundancia.

Finalmente, el capítulo tercero, dedicado al supermercado y las interacciones de los poetas y cineastas con las dinámicas del consumismo en la era posmoderna, ha puesto de manifiesto que el modelo del no-lugar establecido por Marc Augé necesita rediseñar sus límites para satisfacer las exigencias estéticas que los artistas del nuevo milenio proponen. El laberinto del hipermercado no es para ellos un lugar de paso o un espacio neutral, sino el emplazamiento en el que se definen lírica y cinematográficamente las líneas que separan la vida de la muerte y la soledad de la compañía.

De la mano de Celia Lury se ha considerado la forma en la que el componente metafísico que se añade a los nuevos trueques (cuando "tener"

es "ser") afecta la identidad de los sujetos y, siguiendo a Vicente Verdú, se ha analizado igualmente el modo en que se representa el paulatino proceso de *objetivización* en las catedrales del consumo. El ciclo de poemas de María Eloy García, a través de las múltiples máscaras del personaje de Muriel, ha ofrecido una visión global de un microcosmos que, con el análisis de filmes como *Ali* (2013), de Paco R. Baños, *La vida sin mí* (2008) o *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) de Isabel Coixet, ha completado su significado plural-dual como hogar o campo de batalla, como plataforma de denuncia social o como medio para reflexión estética.

Así, las voces líricas y los sujetos cinematográficos transforman el espacio del supermercado en una sucesión de metamorfosis bidireccionales en la que ellos también se dejan trocar el disfraz de ciudadanos comunes del siglo XXI para convertirse en los nuevos *flâneurs* (despiertos los sentidos y receptiva la mente) ante los que se desplegará el secreto elemental de la existencia y del arte.

En conjunto, *Mesa para dos. La Gastronomía en el cine y la poesía españoles* ha querido ser un primer acercamiento a la representación culinaria en las artes contemporáneas peninsulares y no se da por finiquitado con punto y final que el lector encontrará en breve. Se trata de un proyecto con una voluntad de porvenir, que aspira a incorporar semblantes y semblanzas que se han dejado ahora en el tintero por cuestiones de tiempo y espacio: la presencia de los bares y restaurantes, el tema de la embriaguez y el consumo

de alcohol, el hambre, la comida como arma (letal o casi), y las rutas gastronómicas forman parte de la lista de deseos que añadir al índice futuro. Por ahora, el recorrido por las cocinas, las mesas y los supermercados concluye aquí, no sin antes instar a quien lee a seguir reflexionando acerca de las marcas identitarias esta cultura, que ha sido por igual la de un país de hambre y de abundancia, y que propugna -no importa si a base de pan y cebolla o ante la ración tecnoemocional más exquisita- el deleite del paladar y el placer extendido de la conversación alrededor de la mesa.

BIBLIOGRAFÍA

- AAW (2014a): *Apuestas. Nueve nuevos poetas*, Córdoba, La Bella Varsovia
- AAW (2014b): *Discursos Hispánicos sobre alimentación y culinaria. Aproximaciones literarias y lingüísticas*, Madrid, Visor.
- AAW (2012): *A gustar convidan. Gastropoesía*, Córdoba, La Bella Varsovia
- AAW (2011a): *Y habré vivido. Poesía Andaluza Contemporánea*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27
- AAW (2011b): *El sabor de la eñe. Glosario de gastronomía y literatura*, Madrid, Instituto Cervantes
- AAW (2010): *Maneras de recogerse el pelo. Generación Blogger*, Madrid, Ediciones Bartleby
- AAW (2010): *La cocina en su tinta*, Madrid, Ministerio de Cultura
- AAW (2009a): *El poder del cuerpo*, Madrid, Castalia
- AAW (2009b): *23 Pandoras. Poesía alternativa española*, Tenerife, El Baile del Sol
- AAW(2008): *Resaca/Hank Over: un homenaje a Charles Bukowski*, Barcelona, Caballo de Troya
- AAW (2007): *Food and the city in Europe since 1800*, England, Aldershot
- ABAD ALEGRÍA, F. (2011): *Nuevas líneas maestras de la gastronomía y la culinaria españolas*, Asturias, Trea.
- ABEND, L. (2011): *Los aprendices de hechicero*, Barcelona, Planeta
- ADOLPH, A. & VALLIS, D. & WALKER, A. (ed.) (1995): *Bite to eat place: an anthology of contemporary food poetry and poetic prose*, Oakland, Redwood Coast Press
- ADRIÀ, F. (1993): *elBulli, el sabor del Mediterráneo*, Barcelona, Empúries

- AGUILERA, C. (1997): *Historia de la alimentación mediterránea*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense
- Ali, Dir. Paco R. Baños, 2012, Letra M. Film.
- ALLHOFF, F. & MONROE, D. (ed.) (2007): *Food & philosophy: eat, drink, and be merry*, Malden, Blackwell
- ALONSO MORENO, M.A. (2015): *Wendy*, Valencia, Pre-Textos
- (2014): *Skinny cap*, Sevilla, Libros de la herida
- (2013): *La soledad criolla*, Madrid, Rialp
- (2011): *Detener la primavera*, Madrid, Hiperión
- ÁLVAREZ, J., "Los ecos de Orfeo: Música y poesía en la obra poética de Aurora Luque y FranciscoDíaz de Castro", *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2012, págs. 137-158
- AMIS, K. (2008): *Sobrebeber*, Barcelona, Malpaso
- Amor en su punto*, Dir. Teresa de Pelegrí & Dominic Harari, 2014, Pararell Films. Film.
- AVAKIAN, A. & HABER, B. (2005): *From Betty Crocker to feminist food studies: critical perspectives on women and food*, University of Massachusetts Press, pp. 101-109
- BACHELARD, G. (2000): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2008): "La poesía después de la poesía. Cartografía estética para el tercer milenio", *Monteagudo*, nº 13, pp. 49-72
- BAUTISTA, A. (2013): *Falsa pimienta*, Sevilla, Renacimiento
- (2006): *Tres deseos*, Sevilla, Renacimiento
- BAUTISTA, A. & PORLAN, A. (2005): *Pecados*, Almería, El Gaviero Ediciones

- BEARSDWORTH, A. (1997): *Sociology on the menu; an invitation to the study of food and society*, New York, Routledge
- BELLUSCIO, M. (1997): *Comida y cine: placeres unidos*, Valencia, La Máscara
- BENITEZ TOLEDANO, R. & YÁÑEZ, P. (2009): *Mejillones del Parnaso*, Jerez, EH Editores
- BERNARD, A. (2002): *Cuisine et cinema*, Périgueux, Lauze
- BRILLAT-SAVARIN, J. A. (2012): *Fisiología del gusto*, Asturias, Trea.
- BOWER, A. (2004): *Reel Food: Essays on Food and Film*, New York, Routledge
- Bon appétit*, Dir. David Pinillos, 2010, Morena Films. Film.
- BONILLA, G. (2014): *Comida para perros*, Tenerife, El Baile del Sol
- CAMPORESI, P. (1989): *Bread of dreams: food and fantasy in early modern Europe*, Cambridge, Blackwell.
- (1996): *The land of hunger*, Cambridge, Blackwell.
- (1993): *The magic harvest: food, folklore and society*, Cambridge, Polity Press.
- CARPIO, A. (2011): *Los comensales*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27
- CARRERA DAMAS, G. (2005): *Elogio de la gula (Glosas sobre apetitos y satisfacciones)*, Barcelona, Grupo Editorial Norma
- CASTRO, J. (2000): *El extranjero*, Madrid, Rialp
- CATALÁN, A. (2013): *Ahora solo bebo té*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27
- CLARK, B. & CATALÁN, A. (2012): *Mantener la cadena de frío*, Valencia, Pre-Textos
- CERTEAU, M. & GIARD, L. (1996): *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana

- (1999): *La invención de lo cotidiano. Vol. 2: Habitar, Cocinar*, México, Universidad Iberoamericana
- CHENILLE, V. (2004): *Le plaisir gastronomique au cinéma*, Paris, Jean-Paul Rocher
- COLEMAN, L. (2013): *Food: Ethnographic Encounters*, Oxford, Bloomsbury Publishing
- COMADIRA, N. (1997): *Fórmules magistrales*, Barcelona, Empúries
- COUNIHAN, C. (1999): *The anthropology of food and body: gender, meaning and power*, New York, Routledge
- CRAMER, J.M. & GREENE, C. & WALTERS, L. (2011): *Food as communication: communication as food*, New York, Peter Lang
- CRUMPACKER, B. (2006): *The sex life of food : when body and soul meet to eat*, New York, Thomas Dunne Book
- CUENCA, L. A. DE (2006): *La vida en llamas*, Madrid, Visor
- DADSON, T. J. (2005): *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento.
- DE MAETZU, A. (2014): *Amor en la mesa. Arte, historia y curiosidades alrededor de la mesa, Vol. I*, Madrid, Rosevil.
- (2014): *Amor en la mesa. Personajes y banquetes. Arte, historia y curiosidades alrededor de la mesa, Vol. II*, Madrid, Rosevil.
- (2014): *Amor en la mesa. Artes decorativas. Arte, historia y curiosidades alrededor de la mesa, Vol. III*, Madrid, Rosevil.
- Dieta Mediterránea*, Dir: Joaquín Oristrell, 2009, Messidor Films. Film.
- DÍEZ, V.M. (2004): *Voz fuera de campo*, Barcelona, Icaria
- DÖRING, T. (2003): *Eating culture: the poetics and politics of food*, Heidelberg, Winter

- DOS RAMOS, M. (2013): "¿Cueces o enriqueces? Género, cocina y representación en el cine contemporáneo", *Dossiers Feministes*, nº17, pp. 81-97
- Eat with...me*, Dir. Erika Lust, 2015, X-Confessions. Lust Productions. Film
- El Bulli. Cooking in progress*, Dir. Gereon Wetzel, 2010, If... productions. Film.
- El pollo, el pez y el cangrejo real*, Dir. José Luis López-Linares, Zebra Producciones. Film.
- El Somni*, Dir. Franc Aleu, 2013, Mediapro. Film.
- ESPEITX BERNAT, E. & CÁCERES NEVOT, J. (2011): *Sabores culturales. Ensayos sobre alimentación y cultura*, Barcelona, Montesinos.
- (2010): *Comensales, consumidores y ciudadanos. Una perspectiva sobre los múltiples significados de la alimentación en el siglo XXI*, Barcelona, Montesinos.
- FEBRER N. (2014): "El estudio de la alimentación a través del análisis de textos fílmicos" en *Historia y comunicación social*, v.19, Issue January
- FERNÁNDEZ-ARRESTO, F. (2002): *Near a thousand tables: a history of food*, New York, The Free Press
- FLANDRIN, J. L. & MONTANARI, M. (2011): *Historia de la alimentación*, Asturias, Trea.
- FLÓREZ-TASCÓN, F. & GARCÍA ROMERO, C. (2011): *¿Somos lo que comemos o comemos como somos? Alimentación y antropología*. Madrid, Ramon Areces Cerasa.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, SANTIAGO & MARTINEZ-EXPÓSITO, ALFREDO (2007): *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, London, I.B. Tauris
- FRAZIER, N. (2009): "Salvador Dalí's Lobsters: Feast, Phobia, and Freudian Slip", *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, 9, nº4, pp. 16-20
- Fuera de Carta*, Dir. Nacho G. Velilla, 2008, Ensueño Films. Film.

- GARCÍA, DIONISIA (2008): *Páginas dispersas*, Murcia, Ediciones Tres fronteras
- GARCÍA, J. (1962): *La cocina y la mesa en la literatura*, Madrid, Taurus
- GARCÍA GUAL, C. (2003): *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial
- GARCÍA LARA, F. & SARMIENTO DÍEZ, M.D. (eds.) (2006): *Almería. Cinco visitas a la Joven Poesía Almeriense*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva
- GARCÍA MARTÍN, J.L. (2001): "Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema", en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 111-127.
- GARCÍA MONTERO, L. (1997), "El cine y la mirada moderna", *Bazar*, núm. 4, Málaga, págs. 116-27
- (2005): *El poeta y la ciudad*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana
- GELSI, S. (2002): *Lo schermo in tavola*, Mantova, Tre Lune
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus
- GIBSON, S. (2007): "Food mobilities", *Space and Culture*, 10, nº1, pp. 4-21
- GILBERT, S.M. (2014): *The culinary imagination*, New York, Norton
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1989): *Greguerías Gastronómicas*, Madrid, J. Esteban Editores
- GOODY, J. (1982): *Cooking, cuisine, and class: a study in comparative sociology*, New York, Cambridge University Press.
- Gordos*, Dir. Daniel Sánchez Arévalo, 2009, Tesela. Film.
- GULLETTE, M.M. (2004): *Aged by culture*, Chicago, University of Chicago Press
- GUTIÉRREZ, X. (2006): *Cocinar de cine*, Barcelona, Everest
- HAMILTON, R. & TODOLÍ, V. (2009): *Food for thought, thought for food*, Barcelona, Actar

- HARRIS, M. (1985): *Good to eat: riddles of food and culture*, Boston, Allen & Unwin
- HARRIS, M. (2010): *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Madrid, Alianza
- JIMÉNEZ MORATO, A. (2012): *Mezclados y agitados. Algunos escritores y sus cócteles*, Barcelona, DeBolsillo
- JULIER, A.P. (2013): *Eating tohether: food, friendship and inequality*, Urbana, University of Illinois Press
- KEEFE UGALDE, S. (2006a): "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas", *Arbor*, 182- 721, pp. 651-659
- (2006b): "Remakes. Midcentury Spanish Women Poets and The Gendering of Film Imagery" en Fuentes, Yvonne & Parker, Margaret (2006): *Leading Ladies. Mujeres en la literatura hispana y en las artes*, Louisiana, Louisiana University Press
- La vida sin mi*, Dir. Isabel Coixet, 2008, El Deseo. Film.
- LINARES, F. (2005): *Cocine (recetas de película)*, Bilbao, Eitb
- LETRÁN, J. (2001): "'Tócala otra vez, Sam': tradición y poesía española en los umbrales del tercer milenio", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXVIII, pp. 71-87.
- LEVY, EMMANUEL (1999): *Cinema of Outsiders. The rise of American Independent Film*, New York, New York University Press
- LÉVI-STRAUSS, C. (2010): *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, Mexico, FCE.
- LINDENFELD, L. (2010): "Can Documentary Food Film like *Food Inc.* achieve their promise?", *Environmental Communication: A journal of Nature and Culture*, 4, nº3, pp. 378-386
- LIVI BACCI, M. (1990): *Population and nutrition: an essay on European demographic history*, New York, Cambridge.
- LUQUE, A. (1982): *Hiperiónida*, Granada, col. Zumaya

- (1990): *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp
- (1994): *Carpe noctem*, Madrid, Visor
- (1996): *Carpe mare* [antología], Málaga, Miguel Gómez Ediciones
- (1998): *Transitoria*, Sevilla, Renacimiento
- (2002): *Portuaria*, Cuenca, El Toro de Barro
- (2003): *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor
- (2004): *Carpe verbum*, Málaga, Monosabio
- (2005): *Haikus de Narila*, Málaga, Antigua Imprenta Sur
- (2007): *Carpe amorem*, Sevilla, Renacimiento
- (2008a): *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor
- (2008b): *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid
- (2014): *Fabricación de la islas (poesía y metapoesía)*, Valencia, Pre-Textos
- (2015): *Personal y político*, Madrid, Fundación José Manuel Lara

LUQUE, A. (2006): "Los vinos de Mollina", *Diario Sur*, Málaga

LUQUE, A. & VIGAR, A. (2011): *Mira el cine que yo veo*, Málaga, Centro Cultural Generación de 27-Diputación Provincial de Málaga

LURY, CELIA. (2011): *Consumer Culture*, New Jersey, Rutgers University Press

LYMAN, S.M. (1978): *The seven deadly sins: society and evil*, New York, St. Martin's Press

MAINER, J.C. (1996): "La poesía del cine", *Poesía en el campus. Revista de Poesía*, nº 36, pp. 9-12

MANS, C. (2010): *Sferificaciones y macarrones: la ciencia en la cocina tradicional y moderna*, Barcelona, Ariel

- Mapa de los sonidos de Tokio*, Dir. Isabel Coixet, 2009, Mediapro. Film.
- MASLOW, A.H. (1943): "A theory of Human Motivation", *Psychological Review*, 50, pp. 370-396
- MARINETTI, F.T. (2014): *La cocina futurista*, Barcelona, Gedisa
- MARTÍNEZ SALAZAR, A. (2012): *De comerse el mundo. La cocina de los viajeros españoles*, Barcelona, Laertes.
- MARKS, L. (2008): "Thinking Multisensory Culture", *Paragraph*, Vol. 31, No. 2, "Cinema and the Senses" (July 2008), pp. 123-137
- MARZAL, C. (2006): *El corazón perplejo*, Barcelona, Tusquets
- MEDEL, E. (2006): *Tara*, Barcelona, DVD
- MEDEL, E. (2014): *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, Madrid, Visor
- MEDINA, X. F. & ALONSO R. (ED.) (1996): *La alimentación mediterránea: historia, cultura, nutrición*, Barcelona, Icaria.
- Menú degustació*, Dir. Roger Gual, 2013, Subotica Entertainment. Film.
- MINTZ, S. (1985): *Sweetness and power: the place of sugar in modern history*, New York, Penguin.
- MOLERO, N. (2006): *Identidades corporales alternativas*, Venezuela, Ediciones Astro Data
- MONTANARI, M. (1993): *Fame e abbondanza: storia dell'alimentazione in Europa*, Bari, Laterza.
- (2004): *Il cibo come cultura*, Bari, Laterza.
- (2009): *Let the meatballs rest, and other stories about food and culture*, New York, Columbia University Press.
- MORALES BARBA, R. (2008): *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga & Fierro

- MULVEY, L. (2001): "Placer visual y cine narrativo" en *El arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, pp. 365-377
- MUÑOZ, L. (2005): *Limpiar pescado*, Madrid, Visor
- OCHIAI, D. & TANAKA, N. (2015): *Mibu-elBulli*, Barcelona, Norma Editorial
- PEÑA ARDID, C. (1996): "El interrogante poético del cine", *Poesía en el campus. Revista de Poesía*, nº 36, pp. 13-19
- (2004): "Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía", *UNED, Signa*, nº13, pp. 233-276
- PARASECOLI, F. & SCHOLLIERS, P. (ed.) (2012): *Cultural history of food*, London, Berg
- PARASECOLI, F. (2012): "La Visa: Visions of Food and Form", *Gastronomica*, Fall, Vol.12, Issue 3, p.126
- (2009): "Food and city in Europe since 1800", *Gastronomica*, Spring, Vol. 9, Issue 2, p.104
- (2009): "Slow food Story; Politics and Pleasure", *Gastronomica*, Fall, Vol.9, Issue 4, p.109
- (2008): *Bite me. Food in popular culture*, New York, Berg
- (2001): "Deconstructing Soup: Ferran Adria's Culinary Challenges", *Gastronomica*, Fall, Vol.1, Issue 1, p. 61
- PASSOLINI, P.P. (1970): *Cine de poesía vs. cine de prosa*, Barcelona, Anagrama
- PLA, J. (1997): *El que hem menjat*, Barcelona, Destino
- PLATÓN (2000): *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, introducción, traducción y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- POLLAN, M. (2014): *Cooked*, New York, Penguin
- (2008): *In defense of Food*, New York, Penguin
- (2007): *The Omnivore's Dilemma*, New York, Penguin

- PROBYN, E. (2000): *Carnal appetites: foodsexidentities*, New York, Routledge
- QUERO TORIBIO, S. & LAFARQUE A & MESA TORÉ J. A. (ed.) (2006): *Poesía a la carta: la gastronomía en el arte y la literatura*, Málaga, Litoral
- RAPOPORT, L. (2003): *How we eat: appetite, culture, and the psychology of food*, Chicago, ECW Press
- RETZINGER, J. (2010): "Spectacles of Labor: Viewing Food Production through a television screen", *Environmental Communication: a journal of Nature and Culture*, 4, nº 4, pp. 441-460
- RICHARDSON, NIALL & LOCKS, ADAM (2014): *Body Studies: The Basics*, New York, Routledge
- RIGOTTI, F. (2008): *Gola. La passione dell'ingordigia*, Bologna, Il Mulino
- RODRÍGUEZ MARCOS, JAVIER (2016): "Poesía moderna para siempre" en *Babelia*, 5 de Febrero de 2016, *El País*
- RODRÍGUEZ ROSIQUE, S. & BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2013): "La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente" en *Bulletin of Hispanic Studies*, número 90, pp. 295-309
- ROSAL, M. (2006): *Con voz propia*, Sevilla, Renacimiento
- ROWLEY, L. (2012): "Dinner and a Movie: The new Cinema Gastronomy", *Financial Times*, Enero, p.42
- SABORIT J. (2008): "Noches de vino y cine", Valencia, MuVIM, pp. 15-26
- SÁNCHEZ, A. (2011): "La gastronomía en el cine", *Época*, nº1337
- SAVAL, L. (ed.) (2015): *El signo anunciado. La marca en la Literatura y el Arte*, Málaga, Litoral
- SHUGART, H. (2008): "Sumptuous Texts: Consuming 'Otherness' in the Food Film Genre", *Critical Studies in Media Communication*, 25, nº 1, pp. 68-90
- SUÁREZ GRANDA, J.L. (2006): *El cielo de la boca. Antología del paladar español*, Asturias, Trea

- STOWELL, P. & FOSTER, J. (ed.) (2002): *Appetite: food as metaphor: an anthology of women poets*, Rochester, NY, BOA.
- Para que no me olvides*, Dir. Patricia Ferreira, 2005, Continental Producciones. Film.
- POLET, G. (2010): *Petit éloge de la gourmandise*, Paris, Editions Gallimard
- PROSE, F. (2005): *Gula*, Barcelona, Paidós
- TANNAHILL, R. (1988): *Food in history*, London, Penguin.
- Tapas*, Dir. José Corbacho & Juan Cruz, 2005, El Terrat. Film.
- TORRES, P.A. (2011): *El cine y la gastronomía*, Madrid, Visión libros
- VÁZQUEZ, D. (2006): *Comer con los ojos: un viaje culinario por el mundo del cine*, Barcelona, RBA
- VERDÚ, V. (2005): *Yo y tú: objetos de lujo. La primera revolución cultural del siglo XXI*, Barcelona, Destino
- VERNON, J. (2011): *El hambre. Una historia moderna*. Valencia, PUV.
- VILLENA, L. A. DE (2010): *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid, Visor
- VISSER, M. (1991): *The rituals of dinner : the origins, evolution, eccentricities, and meaning of table manners*, New York, Grove Weidenfeld
- (1986): *Much depends on dinner*, New York, Grove Press
- WALKER, H. (1999): *Food in the arts*, Devon, Prospect Books
- WASHINGTON, P. (ed.) (2003): *Eat, drink, and be merry: poems about food and drink*, New York, Knopf.
- WILSON, T. (2006): *Food, drink and identity in Europe*, New York, Amsterdam
- WOLFE, R. (2009): *Afuera canta un mirlo*, Barcelona, Huacanamó
- (2007): *Días sin pan*, Sevilla, Renacimiento

YOUNG, K. (ed.) (2012): *The hungry ear: poems of food & drink*, New York, Bloomsbury.

ZAGAL, H. (2000): *Introducción a la gran literatura a través del arte del buen comer*, Publicaciones Cruz, México DF

ZECCHI, B. (2014a): *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra

—(2014b): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria

— (coord.) (2013): *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Zaragoza, Publicaciones Universidad Zaragoza

— (ed.) (2011): *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense

18 Comidas, Dir. Jorge Coira, 2010, Tic Tac Producciones. Film.