

Javier Maqua dirige *Comida*, de Matin van Veldhuizen:
cuerpos lastimados para teatralidades no valladas

Javier Maqua directs *Comida*, by Matin van Veldhuizen:
injured bodies for unfenced theatrical performances

M.^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, ILLA, CSIC. C/ Albasanz, 26-28, 28037, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: teresa.garcia-abad@cchs.csic.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9716-2748>.

Recibido/Received: 16-1-2024. Aceptado/Accepted: 25-4-2024.

Cómo citar/How to cite: Apellidos, Nombre (2024). “Javier Maqua dirige *Comida*, de Matin van Veldhuizen: cuerpos lastimados para teatralidades no valladas”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 332-360. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.332-360>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: *Comida* de Van Veldhuizen/Maqua es una historia de frontera que lleva a escena la lucha de un grupo de mujeres por sobrevivir a las imágenes/simulacro que la sociedad de consumo imprime sobre cuerpos y almas en un momento en el que la amenaza de estar avanzando a un estado de “poshumanidad” asociado a las transformaciones de las tecnologías en el arte como en la vida cobra cada vez mayor protagonismo. Sirviéndose de una poderosa lente, el artista obstinado en mirar a la realidad bien de frente que es Javier Maqua, incluso cuando la imagen que devuelde encierra poco de complaciente, ensaya para estas “aventuras en lo oscuro” un modo de teatral límite situada en tierra de nadie, una excentricidad en fuga de los Atlas de las Letras rigurosamente tronizados en géneros celosos de su autonomía.

Palabras clave: Matin van Veldhuizen; Javier Maqua; *Comida*; teatro; mujeres.

Abstract: *Comida*, de Van Veldhuizen/Maqua is a frontier story that brings to the scene the struggle of a group of women to survive the images/simulation that the consumer society prints on bodies and souls at the time when the threat of advancing to a state of “post-humanity”, associated with the transformations of technologies in art as well as in life, it is gaining more and more prominence. Using a powerful lens, the artist who is stubborn in looking reality squarely in the face, Javier Maqua, even when the image he returns contains little complacent, rehearses for these “adventures in the dark” a mode of extreme theatricality located on land from nobody, an eccentricity on the run from the Atlases of Letters rigorously divided into genres jealous of their autonomy.

Keywords: Matin van Veldhuizen; Javier Maqua; *Food*; theater; women.

*Nunca pertenecí a cuerpo alguno,
soy un desperteneciente.*

Javier Maqua

INTRODUCCIÓN. *COMIDA* PARA UN DESPERTENECIENTE

El 5 de octubre de 1995, la sala Cuarta Pared estrenaba, dentro de la programación del Festival de Otoño, *Comida*, obra de la dramaturga holandesa Matin van Veldhuizen, dirigida por Javier Maqua.¹ El autor de *La soledad del guardaespaldas* se interesa para su tercera incursión en el ámbito de la dirección escénica por un texto contemporáneo de autoría femenina, que narra el encuentro traumático de tres hermanas con Trastornos del Comportamiento Alimentario; un teatro, en fin, escrito por una mujer, protagonizado por mujeres y de temática eminentemente femenina: la obsesión compartida y autodestructiva de muchas mujeres por la comida en una sociedad que hace de su cuerpo un objeto de culto narcisista: “¿Qué es una obra sobre la comida? ¿Unos personajes hablando sobre cómo guisar un pollo? Eso sí trata de comida, pero no es dramático o teatral”, ironiza en una entrevista.

Yo pienso en comida siempre. Cuando empecé a elaborar la obra, me di cuenta de lo grande que era mi obsesión. Así que fue inevitable que acabara escribiendo sobre las adicciones a la comida. [...] No sabía que fuera tan extremo. Que una adicción a la comida significase lo mismo que una adicción a la heroína (Veldhuizen, 1999, pp. 14-15).

Tal y como informa la introducción a la edición en castellano de Ronald Brower fechada cuatro años después del estreno madrileño, Matin van Veldhuizen (Holanda, 1948) contaba para entonces en su haber con una nutrida trayectoria dramática como autora y directora al frente de su propia compañía, Carrousel, en donde es reseñable por encima de cualquier otro interés, su compromiso con las causas de las mujeres en la

¹Ficha artística. Autoría: Matin van Veldhuizen. Versión: Ronald Brower. Producción: Teatro de la Cava. Dirección: Javier Maqua. Escenografía: Antonio F. Oliva. Vestuario: El Colectivo. Iluminación: Elena Fernández. Intérpretes: Mónica Barón, Blanca Merino y María José Millán. Estreno: 5 de octubre de 1995 en la Sala Cuarta Pared de Madrid, dentro del Festival de Otoño. Los datos están tomados de la Base de Datos de Estrenos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

sociedad a lo largo de su evolución histórica, bien sea en la obra de creación propia, bien en la adaptación y dirección de textos ajenos. Paradigmática de este último caso es *Vida de una dama* (1989), inspirada en la novela *The heavenly twins* (1893), de la británica Sarah Grand, sobre el tópico literario de la mujer disfrazada de varón en la Inglaterra decimonónica.² La vida y la obra de escritoras como Jane Bowles, Dorothy Parker y Virginia Woolf está respectivamente en el origen de *Jane* (1983), *Dorothy Parker, you might as well live* (1987) y *Woolf & Bell* (1997). Ha subido a escena a autoras contemporáneas como la húngara Agota Kristof o la italiana Natalia Ginzburg y es responsable de la dramaturgia de un controvertido *Esperando a Godot* interpretado por mujeres, que acabó en los tribunales y obligó al juez encargado del caso a pronunciarse en su sentencia: el hecho de que Vladimir y Estragón fueran hombres no era esencial a la obra.

Teatro y comida confluyen en el interés de la dramaturga holandesa tras ocuparse de la cocina de un restaurante en Amsterdam y del cáterin de una compañía de teatro en la que también ensaya sus primeros pasos como actriz: “Es un oficio muy creativo” [...]. Tienes que arriesgarte a nuevos experimentos, la cosa tiene que tener un buen aspecto y ante todo ha de saber bien” (Veldhuizen, 1999, p. 7). Estrenada por la compañía Carrousel en 1991 bajo la dirección de la propia Van Veldhuizen, *Comida* es traducida al inglés en 1997 y al castellano en 1999 coincidiendo con la puesta en escena de Natalia Menéndez para el Círculo de Bellas Artes.

No está de más señalar la abundancia femenina del elenco que acompaña la obra, toda vez que en el momento de su estreno en España algún despistado sigue atribuyendo a un varón la autoría del texto. Cierto que la identificación del nombre de la autora se presta a engaño, pero no es menos cierto, e interesa más a nuestro propósito, que los datos de mujeres dramaturgas, directoras y productoras en el panorama teatral contemporáneo ofrece un balance desigual en cuanto a la segregación por género que pudiera acelerar adscripciones fallidas. Un rápido vistazo a los estrenos de autoría femenina recogidos en la Base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música para el año 1995, rescata algo más de una decena de títulos del millar de registros incorporados, entre los que destacan los de Lluïsa Cunillé, Ana Diosdado, Beth Escudé, Angelina Gatell, Elvira Lindo, Lourdes Ortiz o Paloma

² Sarah Grand es una escritora feminista, impulsora del movimiento la Nueva Mujer en defensa de los derechos por la igualdad entre mujeres y hombres.

Pedrero. “Cifras descorazonadoras” para Beatriz Cabur, quien promueve el impulso de la participación de las mujeres en la escena contemporánea con el proyecto *365 Women a Year* asociando a “dramaturgas que crean historias apasionadamente sobre mujeres extraordinarias de la historia y que buscan activamente producción y publicación”.³

El interés de Javier Maqua por la escenificación de *Comida* en el marco de la programación del Festival de Otoño se hace eco de esta necesidad de visibilización del trabajo femenino en la escena contemporánea, participa de la convicción poética compartida con Paul Valéry sobre la facultad de los textos para reinventarse con cada lectura, así como para desnudar una realidad despiadada con solo proceder a mirarla de frente y muy de cerca a la manera de su maestro Erich von Stroheim: “mirar insistentemente, con detenimiento, sin apartar nunca la mirada, hasta que lo real se desnuda y ofrece su entera fealdad y crueldad” (Montiel, Moral y Canet, 2016, p. 14). Mediante su lectura y puesta en escena, las mujeres de Van Veldhuizen se suman a la galería de heroínas de frontera de la ficción de Maqua, quien sitúa a sus personajes en el núcleo de la lucha por reconducir identidades y vidas extraviadas. En suma, si hablamos de identidad, arte y comida, tal vez convenga recordar también que el sentido del gusto asociado con la comida algo tiene que ver con otra exclusión ancestral de género por cuanto las delicadezas de los sabores y su poder creativo como tropo de la identidad pasan a formar parte de la sensibilidad estética con posterioridad a los clásicos de la mirada y la escucha. Tal y como recuerda Gigante (2005, p.15), siguiendo los postulados de Aristóteles, mientras que las artes elevadas de la vista y el oído promueven un efecto de placer intelectual, el olfato y el gusto carecen de actividad mental y, como consecuencia, son artes exclusivas del placer, situando el interés de las artesanías femeninas de la cocina, la perfumería, la moda o la floristería en un plano subsidiario.

La mirada de Maqua es la de un artista “despertenciente”, un polímata en quien confluye el saber y la práctica de diferentes ramas del conocimiento; es científico, escritor, periodista, cineasta, dramaturgo, guionista, realizador de televisión, hombre de radio, profesor... Su lugar, el de la frontera donde explorar límites entre géneros y lenguajes:

³ En el caso de España, el grupo *365 Women a Year* se creó en 2014 y estuvo formado por Inmaculada Alvear, Beatriz Cabur, Yolanda Dorado, Diana Cristóbal, Denise Despeyroux, Inge Martín, Vanesa Sotelo y Margarita Reiz, ocho dramaturgas que habían escrito respectivamente obras sobre Carlota O'Neill, Nefertiti, Amma, Safo, María Estuardo, María Blanchard, Maruja Mallo y Jineth Bedoya.

Lo sé como biólogo: en la espuma de las olas, en las marismas, en las membranas donde se ponen en contacto dos medios diferentes, bulle la vida y nace lo nuevo. En las fronteras, los límites, en las basuras, en los bordes, en los márgenes, ahí está el futuro. [...] Todo lo que contamos y vivimos son historias de fronteras, de fronteras que se forman, de fronteras que resisten, de fronteras que se rompen. El artista es un fronterizo; camina, junto a los forajidos, mangantes, huidos, locos, santos y revolucionarios, sobre un alambre; es un funámbulo, lo decía [Jean] Genet. Se trata de aventuras en lo oscuro (Sanz, 2016, p. 25).

MUJERES Y TRASTORNOS DE LA ALIMENTACIÓN

Las hermanas Bea, Ana y Yoli se reúnen con motivo de la celebración del aniversario de la muerte de su madre en la casa que comparten las dos mayores, un encuentro que hace aflorar su conflictiva relación expresada en su batalla común contra la comida.



Comida, Matin van Veldhuizen (Foto CDAEM)⁴

⁴ Agradezco al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) el permiso de reproducción de las imágenes que acompañan este ensayo.

Bea lidia contra la bulimia, Ana hace lo propio con la anorexia, y la pequeña, Yoli, hermana solo de madre, parece una síntesis perfecta de cómo mantener a raya los límites cabales de la amenaza de un cuerpo potencialmente desbordado. Durante la hora y media que dura la visita, hablan y beben, pero no comparten alimento alguno; la comida planea sobre el escenario como un fatal personaje ausente.

Que el antropólogo estructuralista Lévi Strauss hiciera de las prácticas de la alimentación un paradigma esencial para sus investigaciones sobre el desarrollo del ser humano y sus estructuras sociales provee al acto de ingerir alimentos de una dimensión añadida a su función biológica, esencial para el sostenimiento de la vida. La alimentación deja de ser pronto un acto natural para pasar a formar parte de un proceso cultural sujeto a relaciones de poder, creencias, género, educación, clase social, tecnologías, mercado y los múltiples elementos que intervienen en la evolución y desarrollo del ser humano desde sus orígenes. No resulta extraño, pues, que Marcel Mauss se haya referido al ámbito de la comida como un “hecho social total” y que su análisis forme parte destacada del paradigma civilizador de Norberto Elías (*El proceso de la civilización*), del pensamiento de Bourdieu, de la semiótica de Roland Barthes, o de quienes, desde diferentes ámbitos del conocimiento, establecen una estrecha relación entre sociedad y prácticas culinarias.

Una breve mirada sobre la historia contribuye a definir las constantes presentes en la percepción de la alimentación y el cuerpo desde los orígenes de la humanidad y su evolución hasta nuestros días, estrechamente emparentados con el desarrollo de enfermedades que hoy se ceban en la salud y el bienestar de las mujeres. A este respecto, son de sobra conocidas las inveteradas diatribas contra el cuerpo como fuente del mal desde el relato bíblico de la tradición judeocristiana a los mitos desasosegantes de los depravados Titanes, haciendo deudora a la condición humana de la fumata resultante del asado del inocente Dionisio, de cuya materia apenas guarda el alma una diminuta esencia sagrada. La pérdida de la inocencia y del aliento divino de los relatos fundadores constituye el inicio de la búsqueda de la pureza perdida donde la experiencia corporal, lejos de ofrecerse como don para la dicha y el placer, constituye el principal escenario de pecado y expiación del ser humano.

Así las cosas, la abstención de alimento y sexo, unida a la práctica de tormentos y mortificaciones varias, definen las fórmulas más apropiadas para una purificación que, en el caso de los seguidores de Pitágoras, alcanza el gran delirio cuando el maestro condena gravemente el consumo

de las humildes habas, que tan dichosas habitaban en su vaina, por su parecido con los genitales masculinos: “Mientras formulaba el principio de la suma del cuadrado de los catetos, creó toda una corriente religiosa con muchos secretos, muchos rituales y muchas prohibiciones” (Infante y Macía, 2022, pp. 19-20). Es así también como la gula va desbancando en magnitud al resto de los pecados capitales en la reflexión de los padres de la Iglesia, hasta la prohibición de la ingesta de carne en cuaresma por Gregorio Magno con el fin de intentar contener a ese enemigo interior; la “avidez del vientre” (88). En fin, el pecado original desatado por una desafiante Eva incapaz de contener su deseo de engullir una triste manzana, bien que fruto del árbol de un deleitoso Edén, y hacer cómplice de su desacato a su compañero Adán, parece dar en este caso ventaja a la mujer sobre el varón en el ámbito relativo a la falta de contención en materia alimenticia y, en justa consecuencia, hacerla merecedora de una justificada reprobación sobre los placeres del buen comer.

Tal y como ha rastreado Rebeca Sanmartín Bastida (2017, p. 9) en su documentado estudio sobre la comida en las visionarias del siglo XVI, la relación entre el cuerpo femenino y la alimentación es ancestral en una sociedad que ha depositado en la mujer la responsabilidad de la nutrición y donde la comida se erige en metáfora identitaria de un complejo simbolismo, más allá de la pura necesidad biológica. El control sobre el propio cuerpo y el de los otros concede así a la mujer un dominio impensable en el ámbito de otras esferas espirituales y materiales:

La renuncia a la comida era el sacrificio más accesible al que las mujeres se podían dedicar. Una renuncia que permitía controlar a los otros, no solo a sus propios cuerpos: a través del ayuno estas mujeres podrán manipular a sus familias, a sus superiores religiosos y al mismo Dios, y conseguirán con sus prácticas alimenticias alcanzar un papel espiritual distintivo y efectivo dentro de la Iglesia (Sanmartín, 2017, p. 95).

Allí, entre las paredes de cenobios y abadías, es posible rastrear la tradición de santas anoréxicas abducidas por una doctrina que entiende la glotonería como la mayor forma de lujuria y la abstinencia como una renuncia necesaria para el encuentro con el alimento esencial hallado en la Eucaristía. Desde entonces, como recuerda Baudrillard, todas las herejías han tomado de algún modo un cariz de reivindicación carnal acompañado por un larguísimo proceso de descomposición histórica del valor del alma en torno al cual se organizaba todo esquema individual de salvación.

Por diferentes motivos que los esgrimidos en el caso de las visionarias, aunque en buena medida relacionados, las sociedades contemporáneas no solo no han resuelto, sino que han agravado los trastornos derivados de la alimentación, convirtiendo en una acuciante preocupación social su imparable aumento. Los expertos advierten sobre la aparición de nuevas prácticas que añadir a las cifras crecientes de la bulimia y la anorexia con sonoros nombres como *binge eating* (atracones de comida en un breve lapso de tiempo) o *yo-yo dieting* (interrupción de dietas restrictivas) (Zusman, 2009).

La dimensión corporal en la que se superponen los valores simbólicos a los puramente físicos dibuja un ámbito de naturaleza problemática pues su materialidad es interior y exterior, visceral y emocional, evidente y oculta, individual y colectiva; en fin, propia y ajena:

[El cuerpo] Nos hace posibles nos acompaña, nos sustenta y nos traiciona. Aprendemos a amarlo y a temerlo, a aceptarlo y a que nos acepte. De vez en cuando intentamos, vanamente, olvidarlo, pero sus llamadas de atención nos devuelven a él, nos humillan, nos doblegan, nos reducen a poco, a casi nada. Lo espiamos para advertir a tiempo deseos, necesidades, impulsos, limitaciones, deterioros y caídas. Nos advierte y amenaza, lo escuchamos y lo desoímos. Y el cuerpo nos cobra cada momento de indiferencia, cada desvío, cada expresión de *hybris* o de vacilación (Moraña, 2021, p. 7).

En un reciente ensayo sobre las formas de pensar el cuerpo, Mabel Moraña (2021, p. 7) pone de manifiesto una doble condición que atiende a su irrenunciable naturaleza ostensiva y narrativa, pues “resulta tan imposible no contar con él como resistirse a la necesidad de contarlo”. Pese a las dificultades de traducirlo y comunicarlo, las visiones sobre el cuerpo forman parte esencial de la configuración de paradigmas ideológicos y hacen de él material para la lírica, la filosofía, el drama y la ciencia de todas las épocas que lo convierten en objeto de discursividades diversas, de narrativas “particularmente nostálgicas y vanas, porque tratan de capturar un vuelo, deteniéndolo” (Moraña, 2021, p. 10). La literatura, el teatro y el cine acusan el interés social por estas narrativas del cuerpo, del cuerpo enfermo, que se rebela contra el alimento y hace de él su peor enemigo.⁵ La dimensión antropológica y simbólica de la comida en el teatro no pasa desapercibida a Rodrigo García cuando titula *Cenizas*

⁵ Sobre la representación de la anorexia en la narrativa española de finales de los XX e inicios del XXI, véase Butler, 2009.

escogidas el volumen que recoge buena parte de su obra escrita entre 1986 y 2009. *Mi relación con la comida*, de Angélica Liddell, se sirve del motivo con un doble propósito: proclamar un lúcido manifiesto artístico y realizar un diagnóstico visionario sobre la mentira en España. El banquete es el escenario propicio para los rituales sangrientos del teatro de Roberto Cossa, y el culto a la mermelada de fresa en la obra de Mariló Seco, el término de comparación idóneo para expresar las dificultades y desajustes sobre las expectativas que las sociedades modernas depositan en el comportamiento de las mujeres.⁶

Moreño Pestaña (2016) ha vinculado los trastornos alimentarios de nuestro tiempo con un proceso creciente de capitalización erótica del cuerpo; es decir, del valor resultante de su pertenencia a una dinámica de mercado que lo convierte en mercancía imponiéndole medidas y reglas fuera de toda consideración humana.⁷ El cuerpo se ha convertido en el más hermoso objeto de consumo y de salvación desplazando al alma de su función moral e ideológica, muy particularmente, el cuerpo de las mujeres, tras siglos de empeño por silenciarlo, por cancelarlo:

Su “redescubrimiento”, después de una era milenaria de puritanismo, bajo el signo de la liberación física y sexual, su omnipresencia (y específicamente del cuerpo femenino, habrá que ver el motivo) en la publicidad, en la moda, en la cultura de masas –el culto higiénico, dietético, terapéutico, de que se lo rodea, la obsesión de juventud, de elegancia, de virilidad/feminidad, los cuidados, los regímenes, todos los sacrificios que se le ofrecen, el Mito del Placer que lo envuelve–, todo prueba hoy que el cuerpo se ha convertido en *objeto de salvación*. Literalmente, ha sustituido al alma en esta función moral e ideológica (Baudrillard, 1974, p. 186).

Tal vez por ello, Van Veldhuizen hace aparecer a Bea en la primera escena de la obra llegando a casa tras su paso por el supermercado en un penoso estado de ánimo, trasunto del fenómeno de la fatiga que acompaña el consumo desenfrenado de las sociedades posindustriales: “estoy agotada... acabada” (p. 21).⁸ Mientras espera la llegada de sus hermanas,

⁶ Véase Checa Puerta (2019), Ortiz Padilla (2018) y Namaste (2017).

⁷ El autor afirma en “Una patología del capital erótico” que solo una evolución histórica compleja capaz de disolver la construcción del cuerpo como capital erótico podría hacer desaparecer los trastornos alimentarios.

⁸ Jean Baudrillard dedica un capítulo de su análisis de *La sociedad de consumo* (1974) a desentrañar este tipo de astenia independiente del gasto físico: “Los héroes del consumo están fatigados. Diversas interpretaciones pueden anticiparse en el plano

Yoli y Ana, se ve como otra persona, como si estuviera asistiendo a su propia película protagonizada por un ser derrumbado que entra arrastrado por el hambre en el supermercado, carga su carro de forma compulsiva e, impaciente, paga antes de marcharse: “quiere estar en casa sola con su mejor amigo su peor enemigo sola con su secreto en el camino trasga con los dientes el forro de plástico una bandeja blanda” (p. 22).

Ahora vienen, Yoli y Ana/ y no puedo más/ vengo rendida, molida, exprimida/ hecha papilla/ las preguntas/ las respuestas/ no dejar de estar simpática/ atenta, amable/ estoy cansada de tanta gente/ tantos ojos/ tantas bocas/ ya no tengo respuestas/ se han agotado, se acabó / quiero estar sola/ no ver a nadie/ ni oír a nadie/ quiero estar en casa/ cansada y vacía de preguntas y respuestas/ quiero estar en casa/ sola, cuanto antes mejor/ y comer, comer, comer/ me veo/ corriendo/ muy deprisa/ nadie la puede parar/ ni siquiera yo como una película borrosa (p. 21).

El desdoblamiento experimentado por el personaje lo entronca con una genealogía común en la obra de Van Veldhuizen, quien acostumbra a extremar la condición fragmentaria y rota de sus criaturas hasta el punto de hacer que sean representadas por más de una actriz, como es el caso de Bowles y de Parker. El cuerpo escindido deshace toda certeza y cualquier aspiración totalizadora de la identidad en el horizonte de lo moderno para asumir que “esa segmentación es mucho más profunda, estructural o civilizatoria” en el ámbito de la experiencia individual y colectiva (Moraña, 2021, p. 169). Responde asimismo a la necesidad de disociarse de una realidad indeseable mediante una maniobra de espectacularización que, lejos de apaciguar, parece multiplicar el malestar y la sensación de náusea de la secuencia que describe: la ingesta de los trozos húmedos y fríos de ajo crudo deslizándose hacia su estómago mientras llega a la casa donde vuelca el contenido de la compra sobre un sintasol azul. Son congelados, cacahuets, pizzas, magdalenas, hígado crudo, mantequilla, flanes, yogures, fabada, melocotones, comida para gatos... en fin, un *totum revolutum* poco recomendable para cualquier orden dietético o estético, al

psicosociológico. En lugar de equilibrar las oportunidades y suavizar la competencia social (económica, de *status*), el proceso de consumo hace más violenta, más aguda, la competencia bajo todas sus formas. Con el consumo, estamos finalmente solo en una sociedad de competencia generalizada, totalitaria, que opera en todos los niveles, económico, saber, deseo, cuerpo, signos e impulsos, todo ello, cosas en lo sucesivo producidas como valor de intercambio en un proceso incesante de diferenciación y superdiferenciación” (p. 256).

que se abandona sin freno mientras su imaginación no deja de devolverle la peor imagen que querría ver de sí misma:

Veo su cara babosa su pelo grumoso su ropa manchada mis ojos no dan crédito todos los alimentos han desaparecido botellas, botes latas vacías, envases es lo único que queda entonces siento mi estómago mi estómago atiborrado mi estómago embarazado y me lanzo a beber agua, agua, agua al cabo de un rato arrodillada en el cuarto de baño lo devuelvo todo el veneno los colores y las formas enteras veo a través de mis lágrimas y de mis dedos mojados que ha parido al diablo vacía, desahogada Y reventada siento repugnancia, asco culpa culpa me odio profundamente volveré a hacerlo (p. 24).

El síndrome de bulimia nerviosa definido por Rusell en 1979 en relación con la voracidad patológica por comer hace del acto de ingerir alimentos para el sustento algo ajeno a la satisfacción de necesidad previa alguna e impulsa las exigencias de un sistema de producción voraz que retroalimenta los espacios de alienación del consumidor compulsivo convirtiéndole en una mercancía más. La urgencia de Bea por engullir carne cruda siguiendo un instinto cercano al de un animal, la expulsa de la cultura de lo cocido, de la evolución histórica del ser humano, para devolverla a un estadio precultural, pues el hambre también es una necesidad biológica que ha evolucionado con el curso de los tiempos como recuerda Marx en una de sus notas de los *Grundrisse*: “El hombre es hambre, pero el hambre que se satisface con carne cocida comida con cuchillo y tenedor es un hambre muy distinta de la que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y dientes” (Infante y Macía, 2022, pp. 235-236).

La ingesta de carne asociada a la excitación de la lujuria es, además, una creencia bien asentada en la doctrina de la fe que la visionaria María de San José recoge en su *Instrucción de novicias* cuando compara a los que comen carne con cuervos y a los que comen pan con ángeles (Sanmartín, 2017, p. 14). El cuerpo podría también servir como metáfora alimenticia de la tradición cristiana a través de la comunión mediante la cual se alcanza la tan deseada unión con Cristo que tantas páginas ha suscitado convertida en erótica mística. Sea como fuere, y siguiendo, bien tradiciones paganas, bien cristianas, la bulimia de Bea encuentra cabal correspondencia en el desorden con el que vive sus tormentosas relaciones sexuales asimismo desproporcionadas y caóticas; los hombres son para

ella un bocado que devorar y expulsar según un provechoso ciclo de digestión.

BEA a José Alberto/ me lo he comido/es algo que no controlas/ por la noche estoy en la cama/ con mi chico calentito/ y solo puedo pensar/ en el frigorífico (...)/ el tío me aburre tanto/ que no puedo hacer otra cosa que-/ [...]

Mi médico de cabecera/ es la novia de Popeye/ me dice que tengo que dejar de-/ he robado en todas las neveras/ de todos mis amigos/ el universo entero/ me lo he tragado/ la verdad es que llevo tanto dentro/ y por la boca muere la foca/ he echado a José Alberto (p. 88).

Van Veldhuizen acierta a desplazar al ámbito de los sueños la escena de ginefagia erótica en donde diez hombres casados lamen la nata que recubre el cuerpo de Bea sumergido en una bañera mientras devora un postre de arroz con leche. La mujer, antaño avasallada en tanto que sexo, es hoy liberada acudiendo a idéntica condición con la que se acentúa una confusión desconcertante. Al preguntarse si es femenino el cuerpo con el fin de dilucidar el papel reservado a la mujer y al cuerpo de la mujer como vehículo privilegiado de la belleza y de la sexualidad, Jean Baudrillard llamaba la atención sobre los falsos mitos de emancipación de las sociedades modernas que impulsan un narcisismo dirigido a perpetuar una servidumbre ancestral:

La definición sexual de la mujer es de origen histórico: la represión del cuerpo y la explotación de la mujer son colocados bajo el mismo signo que manda que toda categoría explotada (y, por tanto, amenazante) adquiera automáticamente una definición sexual. Los negros son sexualizados por la misma razón, no porque “estarían más cerca de la naturaleza”, sino porque son siervos y están explotados. La sexualidad reprimida, sublimada, de toda una civilización se conjuga forzosamente con la categoría cuya represión social, cuya sujeción, constituye la base misma de esa cultura (Baudrillard, 1974, p. 197).

El sueño y la pantalla de cine se ofrecen al personaje como estrategia de transferencia y disociación donde liberar a partes iguales placeres y culpas desbocados, tan irrealizables como inexpiables en los reducidos límites del mundo real. Convertida en personaje y espectadora de sí misma, Bea interactúa con la figuración de su cuerpo atormentado a través de la

imagología que crea de él, para constatar, en definitiva, en sus propias carnes, que nuestro cuerpo inseparable nos pertenece solo en parte; no es del todo nuestro como acierta a ver Ortega y Gasset:

Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio, yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que *yo* vea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente [...] El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es solo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante (Koprinarov, 2012, p. 531).

La delgadez es un precepto de nuestra época que más allá de convenciones sanitarias, se ha convertido en un imperativo social asociado a la pérdida de valores y a la decadencia de la familia como ámbito nuclear cuya cohesión se ha establecido en buena medida en torno a la comida (Zusman, 2009). El vínculo tanto materno como paterno juega un papel decisivo a juicio de los expertos en el desequilibrio fisiológico y afectivo ligado a los trastornos de la alimentación. En el caso de la madre, el alimento establece una unión esencial para el bebé que identifica con ella la satisfacción primordial del hambre. En *Comida*, la muerte del padre de Bea y Ana precipita un segundo matrimonio de la madre que quiebra la estabilidad de la familia y las relaciones afectivas entre el núcleo de origen y quienes vienen a usurpar un lugar jamás compartido, vulnerando con ello el derecho esencial a inscribir el propio cuerpo en un espacio propio y común amenazado por una materialidad radicalmente ajena: su piel, su voz, sus gestos, sus sonidos, su presencia... La anorexia nerviosa de Ana es entendida así como un acto de rebelión contra un padrastro violento y lascivo que engullía pollos con la avidez de un animal mientras repartía alitas al esto de la familia haciendo suyo un hábito de consumo excesivo para el estatus masculino que se opone a la medida de privación asumida para las mujeres: “Viéndole ahí con su morro empapado de grasa se zampaba ese pollo y se oían crujir los huesos los del pollo yo los oía crujir en su boca grasienta recuerdo que pensé está royendo un cadáver qué tortura estar con ése en una mesa” (Van Veldhuizen, 1999, p. 79).

Los cuerpos alienados de Bea, Ana y Yoli son el resultado esperable de una sociedad que no duda en asimilarlos al valor de cambio de cualquier mercancía, contando con su propio asentimiento y complicidad a través del mito de la Mujer. Baudrillard se hace eco de las palabras de Evelyne Sullerot para expresar la relación de consumo que forma parte de esta lógica del sistema: “Se vende mujer a la mujer... Al creerse que se cuida,

que se viste, que se perfuma, en una palabra, que se «crea», la mujer se consume” (1974, p. 138). La invitación a la complacencia de la imagen se ejerce sobre todo en el cuerpo de las mujeres, principales receptoras de las condiciones de producción modernas y del espectáculo inherente que le acompaña. Guy Debord lo señalaba en un célebre ensayo que ve la luz apenas unos años después del estreno en España de *Comida*:

El espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea, social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida, como una *negación* de la vida que *se ha tornado visible*” (1999, p. 40).

La teoría situacionista del pensador francés en *La sociedad del espectáculo* concede especial relevancia al concepto de alienación sobre el que edifica su visión estrechamente vinculada a la industria del ocio, de la imagen y del consumo.⁹ El televisor que Bea enciende poco antes de recibir a sus hermanas para intentar rebajar la angustia del episodio de descontrol que acaba de vivir, expresa la claudicación perfecta de la joven ante el imperio de los medios que la destruyen y la alivian a partes iguales: “Me echaría a llorar me echaría a llorar por cualquier cosa no hago más que poner la tele y zas ganan un millón” (p. 25). “Concursos horribles”, “debates entre beatas”, “la casa de la pradera”, “telediarios”, “películas sobre familias rotas”, se pasean por la pantalla ante la mirada de la protagonista, incapaz de sustraerse a su infame persuasión. El dispositivo figurativo por antonomasia de nuestras sociedades modernas es el espacio mágico en donde proyectar los deseos y los sueños de la inmensa mayoría; también la delgadez y los cánones de belleza de cuerpos imposibles que se exhiben en el universo de la pantallasfera y definen un horizonte de expectativas inalcanzable para el común de las mujeres a las que se invita simultáneamente a comer y a no comer.

Van Veldhuizen lleva al núcleo de la conversación entre las hermanas la agresión continua que la sociedad actual ejerce sobre el cuerpo de las mujeres para mantenerlas jóvenes y bellas con el fin de enriquecer una de las industrias más prósperas del planeta: niñas adolescentes protagonizando anuncios de cremas antiarrugas, cirugías y rellenos,

⁹ Mabel Gracia Arnáiz y Cecilia Díaz Méndez han señalado las paradojas de la alimentación contemporánea en una época en que la mayor información y control sobre los alimentos no consiguen frenar la desorientación y el desconcierto de los consumidores.

tratamientos, dietas... En las *Ficciones de fin de siglo* (2001), Augé sostiene en relación con la transformación que la sociedad de la imagen provoca en la percepción de las identidades que “sólo estamos seguros de existir hoy si nos vemos en la pantalla, un poco como el estadio del espejo analizado por los psicoanalistas, con la sola diferencia de que el yo que nos presenta la pantalla es un yo pasado: «Filmo luego fui» o «Soy filmado, luego existí»” (Augé, 2001, p. 60).

Los diversos modos de vulnerabilidad femenina llevada a escena en *Comida* insisten en su dimensión orgánica y las estrategias de control y disciplinamiento impuestas por formas singulares de desenvolverse en sociedad. El cuerpo, sabido es, es el mediador principal entre el yo, los otros y el mundo. No hay cuerpo sin otros; tampoco mundo sin el *cuerpo encarnado*, físico y material al que Merleau-Ponty dedica su *Fenomenología de la percepción* (1945), un “cuerpo vivido” para albergar asimismo el patrimonio de las emociones. Así, el drama escenificado por Maqua resulta un “espectáculo canallesco”, en términos de Debord, por cuanto es el resultado del fracaso de toda una sociedad que ensaya su deserción de los fundamentos de la vida por el progresivo relevo de lo no vivo en donde el espectáculo “no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (Debord, 2003, p. 38).

Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a visualizar, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado, papel que en otras épocas desempeñó el tacto. [...] Pero el espectáculo no debe identificarse con la simple mirada, ni siquiera combinada con la escucha. Es más bien aquello que escapa a la actividad de los hombres, a su reconsideración y a la corrección de sus obras. Es lo contrario del diálogo. El espectáculo se constituye allí donde hay *representación* independiente (Debord, 2003, p. 43).

En su estudio sobre los trastornos de la alimentación, Moreno Pestaña (2010, p. 235) ilustra su análisis con textos escritos por pacientes con el fin de testimoniar el modo en que las diferentes narrativas sobre la anorexia van conformando un archivo de producción de identidad. El relato de Hellen se hace acompañar de fotos de *performances* de artistas de

vanguardia ilustradas con comentarios sobre la corporeidad como forma de producción de sí misma (“mi cuerpo es mi obra de arte”). El arte se pone así al servicio de la reconstrucción de la identidad herida de estas mujeres, visibilizando una realidad a menudo silenciada por el discurso dominante de la sociedad de la imagen, y lo hace recurriendo a la facultad propia de las artes escénicas para servirse del cuerpo del actor como signo.¹⁰ Algo que pudiera resultar irrelevante, adquiere en los acercamientos discursivos al tema de la comida y el cuerpo un enorme valor pues, a menudo, estos se apoyan en estrategias cercanas a las artes de la puesta en escena, lo performativo y lo teatral. Es el caso de *Corpus*, estudio de Jean-Luc Nancy en donde su autor enfatiza la visión siniestra de lo orgánico, de la parte maldita del cuerpo sometida a la temporalidad, al dolor y a la muerte para oponerlo al arquetipo generado por los medios de comunicación. También Michel de Certeau recurre a la expresión “teatro de operaciones” del cuerpo como práctica necesaria para hacerlo descender de su concepción mítica al tejido social en donde “provee un escenario de las acciones que esta sociedad privilegia: maneras de mantenerse, hablar, bañarse, hacer el amor, etcétera”:

En una palabra, cada sociedad tiene su cuerpo, igual que su lengua, constituida por un sistema más o menos refinado de opciones entre un conjunto innumerable de posibilidades fonéticas, léxicas y sintácticas. Al igual que una lengua, este cuerpo está sometido a una administración social. Obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas. Tiene igualmente sus desbordamientos relativos a estas reglas (Vigarello, 1982).

La aproximación de Sanmartín Bastida a las formas de alimentación de las visionarias del XVI contrae asimismo una deuda notable con el funcionamiento del texto como fenómeno escénico en donde explorar disposiciones espaciales, cualidades de la voz, representaciones del cuerpo o instancias espectatoriales de los paradigmas escénicos con que las diferentes culturas y épocas conciben su auto-representación. En fin, Judith Butler en *Bodies that matter: on the discursive limits of sex* (1993) recurre a la noción de *performance* o teatralización de género para el análisis del modelo de paradigma del comportamiento de las mujeres en sociedad.

La representación diferenciada del género en nuestro tiempo resulta firmemente institucionalizada desde el ámbito de la creación, de la

¹⁰ Véase Sánchez Montes (2004).

publicidad, del cine, y las redes sociales, haciendo del dispositivo esencialmente incompleto del cuerpo de las mujeres un capital simbólico particularmente permeable a redefiniciones específicas impuestas por el vestido, el maquillaje, el peinado, la cirugía, las dietas... Su inscripción en el espacio performativo de lo social, como ha señalado Pierre Bourdieu, arrastra marcas de identidad añadidas al orden de las cosas de lo masculino que, por el contrario, “prescinde de cualquier justificación. La visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (Moraña, 2021, p. 102). Se trata, en definitiva, de una producción de sentido impuesta a modo de “ficción reguladora” en donde el gesto encierra el símbolo corporal por excelencia de toda condición interna del ser humano tal y como viera Ortega y Gasset: “No son nuestras acciones lo que declara nuestro más auténtico ser, sino, precisamente, nuestros gestos y fisonomía” (Koprinarov, 2010, p. 531).

Menos aún, la palabra. En *Comida*, el diálogo fallido entre las hermanas adolece de la más básica disposición a escucharse, cuanto más, a hacer del diálogo una herramienta de reparación de sus maltrechos afectos. El fracaso de la comunicación quiebra la racionalidad de un discurso que ha abandonado sus vínculos con la expresión de una realidad inefable entre la violencia, la contención y la más explícita censura. Más que indecible, la conversación entre las protagonistas de la obra se sustenta en un eficaz dispositivo de enunciación mutilada, al que Ortega se refirió con la denominación de *inefado*: “todo aquello que el lenguaje podría decir pero que cada lengua silencia por esperar que el oyente puede y debe por sí suponerlo y añadirlo” (Koprinarov, 2012, p. 533). Porque rechazar la comida o hacer uso del alimento como arma de destrucción masiva del propio cuerpo hace saltar por los aires todo atisbo de comunicación, de relación con el mundo y los otros; dinamita el sentido de una retórica insuficiente de palabras cercadas por silencios que son, en la escritura, huecos en blanco; de parlamentos torrenciales desprovistos de pausas; de supresiones que reprueban realidades amenazantes; de referencias al ámbito de la publicidad y de los medios que invaden el espacio de nuestra expresión con la misma ferocidad con la que consiguen sabotear cualquier otro tipo de cita, pues los límites de nuestro mundo, que son los de nuestro lenguaje, han sido asimismo colonizados al ritmo de nuestros cuerpos. En fin, el espacio de la casa de la *Comida* de Maqua quebranta las condiciones del encuentro del “espacio retórico” compartido en el que la comunicación

consigue establecerse sin dificultades para instalarse en la frontera de lo fragmentario y lo indecible.

Las formas de escritura dramática y escenificación que dan al cuerpo un estatus renovado dentro de las artes escénicas de los siglos XX y XXI están estrechamente ligadas a la crisis del lenguaje verbal de finales del XIX. La desconfianza en la palabra como expresión hegemónica del espectáculo teatral privilegia la exploración de otros códigos que hacen necesaria una episteme alternativa para la comprensión de un espectáculo cada vez más distante de la comprensión racionalizadora del lenguaje convencional para abandonarse a la revelación de una realidad imaginaria donde el cuerpo se hace mediador de la naturaleza sustancial de la intersubjetividad y la intimidad. La inmaterialidad de las nuevas tecnologías y los nuevos medios ha contribuido, por su parte, a enfatizar la especificidad de la corporalidad en el teatro, poniéndola también al servicio de la visibilidad de corporalidades marginales, deformes, envejecidas o enfermas, como modo de promover una visualidad reflexiva e integradora. Lo ha señalado acertadamente Cornago Bernal (2005): la escena contemporánea hace del cuerpo del actor “uno de los espacios centrales de la creación”, “metáfora de la actitud ante la sociedad” y “espacio límite donde se conjugan fuerzas opuestas en su máxima concreción física”.¹¹

Javier Maqua, el “polímata despertenece”, entiende bien las exigencias de la puesta en escena de un texto ya de suyo desdramatizado, donde el cuerpo desviado resultante de la enfermedad y la deformación es devuelto a la pura fisicidad de la corporalidad autosuficiente “que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera” (Lehman, 2013, p. 165).

¹¹ Irene Alcubilla (2019) ha llevado recientemente el concepto de “mirada obscena” al análisis de dos obras pertenecientes al ciclo *Anatomía Poética*, de Elena Córdoba, y *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* y *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell.



Comida, Marin van Veldhuizen (Foto CDAEM)

El cuerpo de las protagonistas de *Comida* se inscribe en el espacio único del salón de la casa donde Gaston Bachelard (1957, 22) ha depositado los valores de intimidad protegida de nuestra memoria. En efecto, el espacio de la casa en la obra de Van Veldhuizen dota del escenario idóneo para la proyección de juicios y ensoñaciones, de adhesiones y rechazos donde liquidar la deuda con los dioses lares o sus demonios. El lenitivo esperable de la memoria de protección de la intimidad familiar vuelve en forma de pesadilla para estas hermanas arrojadas violentamente del sueño placentero del hogar a los espacios donde las soledades pasadas se muestran inapelables, pues solo es posible pensar las duraciones abolidas sobre la línea de un tiempo abstracto. Y es precisamente ahí, en el espacio, más que en la determinación de las fechas, donde se expresan “esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias” (Bachelard, 1965, p. 26).

El tiempo y el espacio de la acción de *Comida*, pese a su emplazamiento en la esfera de lo íntimo y personal, es el propio de la extrañeza y alienación de una sociedad convertida en espectáculo en donde, como recuerda Marc Augé (2007), Hermes ha ocupado el lugar de Hestia, en donde los dispositivos de las tecnologías se apropian de los

lugares de la identidad, de la memoria, de la relación y de la historia común, convirtiéndolos en no lugares donde el individuo puede alcanzar como máximo reduplicaciones de la imagen de sí mismo. La hipermodernidad definida por Lipovetsky para el universo de la pantallasfera bien pudiera ser compartida por determinadas expresiones de la escena contemporánea en tanto se apoyan en una hiperbolización de la gramática de sus recursos caracterizada por el exceso y el aumento de la complejidad formal del espacio-tiempo escénicos. Así como la sociedad hipermoderna se distingue por una proliferación de fenómenos hiperbólicos (bursátiles y digitales, urbanos y artísticos, biotecnológicos y consumistas), el hiperteatro se caracterizaría por una huida hacia adelante supermultiplicada, una escalada de todos los elementos que componen su universo y le impulsan hacia su desbordamiento.

Con sus decorados distorsionados, sus juegos de luces y sombras, sus enfoques deformantes, su blanco y negro fuertemente contrastado, el expresionismo se construye mediante la dramatización y la tensión de un espacio opresivo que es el de la gran tragedia moderna. El expresionismo histórico refleja la experiencia del *abismo*, la imagen-exceso de la hipermodernidad, la del *caos* (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 82).

Entre el caos y el abismo, Javier Maqua envuelve a los personajes de *Comida* en los escaques de un amenazante tablero de ajedrez con el objeto de desnaturalizar un espacio que podría hacer malograr la propuesta de Van Veldhuizen. Desde su concepción, el juego del ajedrez establece una destacada analogía con la vida del que extraer entrenamiento para el arte de la guerra, la resolución de conflictos o la puesta en escena de sus más comprometidos afanes. En la Edad Media y el Renacimiento se jugaban partidas de ajedrez viviente sobre grandes alfombras cuadrículadas a las que hace referencia Rabelais en su *Gargantúa y Pantagruel*. Cervantes se refiere a él en la réplica de Sancho a la digresión sobre la comedia del Capítulo XII de *El Quijote*:

—Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (Cervantes Virtual).

El juego del ajedrez utilizado a modo de metáfora del mundo como teatro constituye el motivo esencial de la acción de *Una partida de ajedrez* (1624), uno de los mayores éxitos del teatro renacentista inglés de Thomas Middleton, quien se sirve de un tablero-escena, con personajes-piezas que representan un conflicto-partida.

A comienzos del siglo XX el motivo del ajedrez en el arte se adscribe a modos de representación con marcado carácter conceptual que pretenden superar la perspectiva tridimensional de la visión realista para abrirse a una cuarta dimensión. La mirada cuatridimensional del cubismo permite la contemplación de toda la superficie exterior de los objetos más su dimensión interior: “Metafóricamente podríamos entender ese espacio como el lugar desde el que el mundo que se nos presenta ante los ojos se desmenuza, analiza, investiga, se intenta comprender, ver más allá de lo meramente visual” (Anónimo, 2019).

En efecto, los personajes y los objetos que pueblan la escena de la *Comida* de Maqua adolecen de la huella que sobre ellos imprime la sociedad de consumo haciéndolos parte del dispositivo de objetos-simulacro propiciadores de una felicidad adulterada. Un sofá *chester* diseñado para obstruir el descanso de las visitas incómodas, una planta que nadie riega a punto de ser reemplazada por la que trae Yoli, la hermanastra desarraigada, o el cuadro de un gran pez boca abajo que parece haber extraviado su capital simbólico de abundancia material y ascenso espiritual, todo ello regado con vino, mucho vino, proclaman el alejamiento de lo humano en el conflicto representado en el escenario de la Cuarta Pared. Porque, como señala Baudrillard, nunca conceptos como los de ambiente y medio ambiente han estado tan de moda como desde que vivimos menos cerca de los demás seres humanos, de su presencia y de su conversación en donde la mirada muda de los “objetos obedientes” nos repiten una y otra vez el discurso de nuestra ausencia:

Los objetos no constituyen ni una flora, ni una fauna. Y, sin embargo, producen realmente la impresión de una vegetación exuberante y de una jungla, donde el nuevo hombre salvaje de los tiempos modernos tiene dificultad en volver a encontrar los reflejos de la civilización. Es necesario tratar rápidamente de describir esta fauna y esta flora, que el hombre ha producido y que se vuelven contra él para rodearlo y sitiarlo como en las malas novelas de ciencia-ficción, tal como los vemos y los vivimos (Baudrillard, 1974, p. 16).

Privados de su dimensión antropológica, convertidos en mercancía, los “pseudo-objetos” sin alma de la escenografía ideada por Antonio F. Oliva sufren de un déficit de significación real que multiplica su naturaleza estereotipada y ficticia acercándolos a la superabundancia signífica de la estética *kitsh*. La fascinación de Marcel Duchamp por el ajedrez, motivo recurrente de su inspiración plástica, residía precisamente en su cualidad para poseer toda la belleza del arte unida a su resistencia a ser comercializado. El juego milenario es visto así como el más conspicuo antecesor del arte conceptual por cuanto, tal y como hiciera el pintor con sus *ready mades*, permitía desplazar la visión cotidiana de los objetos y elevarlos a categoría artística: “Cuando haces una partida de ajedrez, es como si esbozaras algo, o como si construyeras la mecánica que te llevará a ganar o perder. El aspecto competitivo del asunto no tiene ninguna importancia, pero el juego en sí mismo es muy, muy plástico, y eso es probablemente lo que me atrajo” (Anónimo, 2021).

Particularmente sugestiva resulta la analogía del ajedrez cuando se refiere a la relación entre individuo y espacio sobre los que proyecta una imagen especular resultado de la descomposición fractal de la multiplicación de las casillas en blanco y negro. Las mujeres artistas han aprovechado la dimensión poliédrica de la mirada asociada a los dameros para expresar estrategias de avance y liberación de las convenciones del entorno. Cómo no recordar aquí *El juego de ajedrez* (1555), de Sofonisba de Anguissola, llevando al lienzo la escena de tres de sus hermanas en el transcurso de una partida, en un momento en el que el talento de las mujeres pugna por abrirse camino frente a todo tipo de obstáculos. La idea del espejo asociada al damero la encontramos en *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, en donde su protagonista adopta el rol de una pieza de ajedrez con el fin de conseguir llegar al final del tablero y coronarse reina. En manos de los surrealistas, el juego del damero se convierte en un oportuno método de análisis, “un escenario para la batalla de los géneros y un espacio de subversión de las propias leyes de su tablero-mundo”. En fin, Muriel Streeler, pintora surrealista americana, se sirve del motivo en *Las reinas del ajedrez* (1944) para ironizar sobre su invisibilidad en la nómina artística del movimiento surrealista.

Javier Maqua convierte el damero en la atmósfera idónea para albergar el movimiento de la identidad amenazada de estas mujeres en su lucha titánica por sobrevivir a la ocupación implacable de un medio que las convierte en mercancía. En la era del vacío, los cuerpos trastornados de la *Comida* de Maqua deambulan por un espacio saturado de reflejos con una

propuesta escenográfica ambiciosa cuyo abordaje conceptual consigue rescatar la obra del riesgo de abandonarse al espacio convencional que diera lugar al denominado “teatro de mesa camilla”. Tampoco su representación en el escenario de una sala de culto como es la Cuarta Pared invitaba a obviar los requerimientos de una valiente propuesta en contenido y forma.

La identificación de cuadro y tablero en las propuestas de artistas como Juan Gris, Piet Mondrian o Fernand Léger pretende también acaso representar la aspiración metadiscursiva de la vanguardia y su anhelo de hacer de la vida la más genuina forma de arte, a la que la puesta en escena de Maqua no resulta ajena. Cuando Graciela Audero (2014) sitúa a la comida como eje vertebrador de su peculiar acercamiento a la historia de la humanidad en *Bocaditos en palabras* advierte de la relevancia del género literario del banquete en la Antigüedad clásica como forma destacada de *convivio* donde reunir en torno a una mesa las más exquisitas viandas y las mentes más sabias. Tomado de *El banquete de los sofistas*, el título remite al “festín de palabras” del ágape de Ateneo donde un grupo de sabios se reúne en Roma para saborear un “banquete de discursos”. Abundando en el contenido simbólico depositado en las prácticas de la alimentación, Kant describe en *Antropology from a Pragmatic Point of View* (1798) el placer de compartir la comida con amigos “aesthetically united” en donde esta materializa la idea de *sensus communis* elaborado posteriormente en la *Crítica del juicio* (Gigante, 2005, p. 9). En el panorama de la evolución de las artes contemporáneas, el teatro continúa resistiendo como manifestación de la cultura viviente frente a los medios del tecnovivio cuando exige la presencia viva y real del cuerpo de los actores y el encuentro con el público para la representación a la manera ancestral del banquete o simposio griego. Tal y como ha señalado Dubatti (2015), el teatro, como la vida, no puede ser apresado en formatos *in vitro* sin pervertir su necesaria naturaleza; se trata de una experiencia territorial, incapturable, imprevisible, efímera y aurática.

La base insoslayable del acontecimiento teatral está en el convivio. Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos. El convivio reenvía a una escala ancestral de la humanidad, ya que nació la primera vez que dos seres se encontraron (p. 45).

La naturaleza performativa y ceremonial de la representación dramática convoca a un espectador que participa del banquete y no se aliena en la contemplación y eventual abducción de unas imágenes capaces de suplantar cuerpos e identidades hasta el extremo de que “sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes” (Debord, 2003, p. 49).

CONCLUSIONES

El 30 de noviembre de 1999, cuatro años después del estreno de *Comida* de la dramaturga holandesa Matin Van Veldhuizen, dirigida por Javier Maqua en la Sala Cuarta Pared, el Senado español consagraba una ponencia al problema de los trastornos de la alimentación en donde se atendía la solicitud de unificación de las tallas de ropa femenina. Un año después, Moreno Pestaña (2010) señalaba la relevancia de la reflexión sobre el cuerpo en el entorno académico desde disciplinas variadas; una sorprendente “logorrea corporeísta” parecía haberse apropiado del foro público en el seno de unas prácticas de tradición secular que hacen del cuerpo de las mujeres un objeto polivalente en el que inscribir la huella de todo tipo de valores simbólicos. *Comida* de Van Veldhuizen/Maqua es una historia de frontera que lleva a escena la lucha de un grupo de mujeres por sobrevivir a las imágenes/simulacro que la sociedad de consumo imprime sobre cuerpos y almas en un momento en el que la amenaza de estar avanzando a un estado de “poshumanidad” asociado a las transformaciones de las tecnologías en el arte como en la vida cobra cada vez mayor protagonismo. Sirviéndose de una poderosa lente, el artista obstinado en mirar a la realidad bien de frente que es Javier Maqua, incluso cuando la imagen que devuelve encierra poco de complaciente, ensaya para estas “aventuras en lo oscuro” un modo de teatralidad límite situada en tierra de nadie, una excentricidad en fuga de los Atlas de las Letras rigurosamente tronizados en géneros celosos de su autonomía:

Territorio de zapadores, de miradas oblicuas, de intervención sesgada, de *outlaws*. La verdad –como decía Bergamín– es un montaje deshabitado. También la *teatralidad* es una ubicación desubicada, una actitud trágico-centrífuga, una incomodidad de la escritura, ya que –escindida entre dos isotopías: la de las acotaciones o didascalias y la del diálogo– ha sido hecha

para ser *leída (oída)*, pero también para ser *vista*. Su lugar está, pues, siempre en *otro* lugar (en el texto, pero también lejos de él), demostrándose idónea para trabajar la *otredad*, la *locura*, la dificultad del sujeto para comprender la existencia de algo que no sea el propio sujeto *escindido*” (Escudé i Gallès, 2016, p. 303).

Porque, como diría un buen “gastrósofo”, “en un puchero está toda la sociedad” y en él se decide “dónde están los hombres y las mujeres, qué tipo de justicia social hay, se deciden la globalización y la autosuficiencia, se decide la cohesión social o el individualismo, se decide el futuro del planeta, el equilibrio ecológico. Es un arma brutal. Y es que la revolución comienza siempre por el carro de la compra” (Infante y Macía, 2022, p. 17).

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (2019). “El valor simbólico del damero y su representación en el arte”, https://www.masoneriasalamanca.org/2019/06/27/damero_arte/ [11/12/2023].
- Anónimo (2021). “Marcel Duchamp o el juego del ajedrez como arte”, <https://arteyalgomos.com/2021/10/14/marcel-duchamp-o-el-juego-del-ajedrez-como-arte/>. [11/12/2023].
- Alcubilla Troughton, Irene (2018). “La mirada obscena. Representación del *cuerpo vulnerable* en Angélica Liddell y Elena Córdoba”. En Julio Checa y Suzanne Hartwig (eds.). *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Berlin: Peter Lang, pp. 89-105.
- Arocena, Carmen y Nekane E. Zubiaur (2016). “Lo personal es político. Las mujeres de Javier Maqua en *Vivir cada día*”. En Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (coord.). *Javier Maqua: Más que un cineasta I. Análisis de sus obras*. Santander: Shangrila, pp. 166-177.
- Audero, Graciela (2014). *Bocaditos en palabras*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Augé, Marc (1998). *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Augé, Marc (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.

Augé, Marc (2007). *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, Gaston [1957] (1965). *La poética del espacio*. Ernestina de Champourcín (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Baudrillard, Jean, (1974). *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza & Janés.

Butler, Beth Ann (2009). *La anorexia en la narrativa española 1994-2008*. Florida State: University College of Arts and Sciences.

Butler, Judith (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge.

Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Instituto Cervantes, https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap12/de_fault.htm [11/12/2023].

Checa Puerta, Julio (2019). “Rodrigo García: De la miel a la ceniza”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 44-2, pp. 11-24, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/34535/34235> [11/12/2023].

Cornago Bernal, Óscar (2005). “Atra bilis o el rito de la perversión”. *Archivo Artea. Artes Vivas. Artes Escénicas*, <http://archivoarte.uclm.es/textos/atra-bilis-o-el-rito-de-la-perversion/> [11/12/2023].

Debord, Guy [1999] (2003). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

- Dubatti, Jorge (2015). “Convivio y tecnovivio: El teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.
- Escudé i Gallès, Beth y Alejandro Montiel Mues (2016). “Tentativa de *curriculum* teatral”. En Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (coord.). *Javier Maqua: Más que un cineasta I. Análisis de sus obras*. Santander: Shangrila, pp. 276-307.
- Gigante, Denise (2005). *Taste: A Literary History*. New Haven: Yale University Press.
- Infante, Eduardo y Cristina Macía (2022). *Gastrosofía. Una historia atípica de la filosofía*. Barcelona: Rosamerón.
- Koprinarov, Lazar (2012). “El cuerpo comunicativo. José Ortega y Gasset sobre el lenguaje como gesticulación”. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, pp. 529-535.
- Krugovoy Silver, Anna and Gillian Beer (2002). *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehman, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. s.l.: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Cendeac.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Mahar, Cheleen (2010). *Cuisine and symbolic capital: food in film and literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Manichi, Antonio, Silvia Daini and Louis Caruana (2009). *Anorexia Nervosa: A Multi-Disciplinary Approach: From Biology to Philosophy*. New York: Nova Science Publishers.
- Montiel Mues, Alejandro, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (coord.) (2016). *Javier Maqua: Más que un cineasta I. Análisis de sus obras*. Santander: Shangrila.

- Moraña, Mabel (2021). *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder.
- Moreno Álvarez, Alejandra (2009). *Lenguajes comestibles: anorexia, bulimia y su descodificación en la ficción de Margaret Atwood y Fay Weldon*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Moreno Pestaña, José Luis (2010). *Moral corporal, trastornos alimentarios y clase social*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Moreno Pestaña, José Luis (2016). *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*. Madrid: Akal.
- Murillo Sagredo, Jesús y Laura Peña García (eds.) (2005). *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Namaste, Nina (2017). "Strawberry jam and roasted chicken: gender, corporeality and identity formation in Mariló Seco's *Mermelada de fresa* (1999)". En Eva García Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (coord.). *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016. Feminismos*, 30, pp. 147-168. Handle: <http://hdl.handle.net/10045/71998>.
- Ortiz Padilla, Yolanda (2018). "La comida como ritual sangriento en la dramaturgia de Roberto Cossa". *Álabe*, 9, 18, pp. 1-19.
- Sánchez Montes, M.^a José (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sanmartín Bastida, Rebeca (2017). *La comida visionaria. Formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo XVI*. London: SPLASH Ediciones.
- Santana Henríquez, Germán (ed.) (2014). *Fueron felices y comieron perdices: gastronomía y literatura*. Madrid: Ediciones clásicas.

- Sanz, Marta (2016). “Conversaciones con el orgasmo y orgasmo en la conversación. Acerca de *La función del orgasmo* (Javier Maqua, 2015)”. En Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (coord.). *Javier Maqua: Más que un cineasta I. Análisis de sus obras*. Santander: Shangrila, pp. 326-330.
- Sanz, Marta (2016). “Entrevista a Javier Maqua”. En Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín y Fernando Canet Centellas (coord.). *Javier Maqua: Más que un cineasta I. Análisis de sus obras*. Santander: Shangrila, pp. 16-33.
- Telfer, Elizabeth [1996] (2002). *Food for Thought: Philosophy and Food*. London/New York: Routledge.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2008). “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 18, <https://theoria.eu/nomadas/18/avrocca2.pdf> [11/12/2023].
- Veldhuizen, Marin van (1999). *Comida*. (Ronald Brouwer trad.). Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- Vigarello, G. (1982). “Histoires des corps: entretien avec Michel de Certeau”, *Esprit* 2: 179-190. Alejandro Pescador (trad.). <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/DE-CERTEAU-M-Historia-de-cuerpos-entrevista.pdf> [11/12/2023].
- Yosifides, Aris (2006). *Bulimia y anorexia. Clínica de los trastornos alimentarios*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Zusman, Lillyana (2009). *Los desórdenes de la conducta alimentaria: anorexia y bulimia*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.