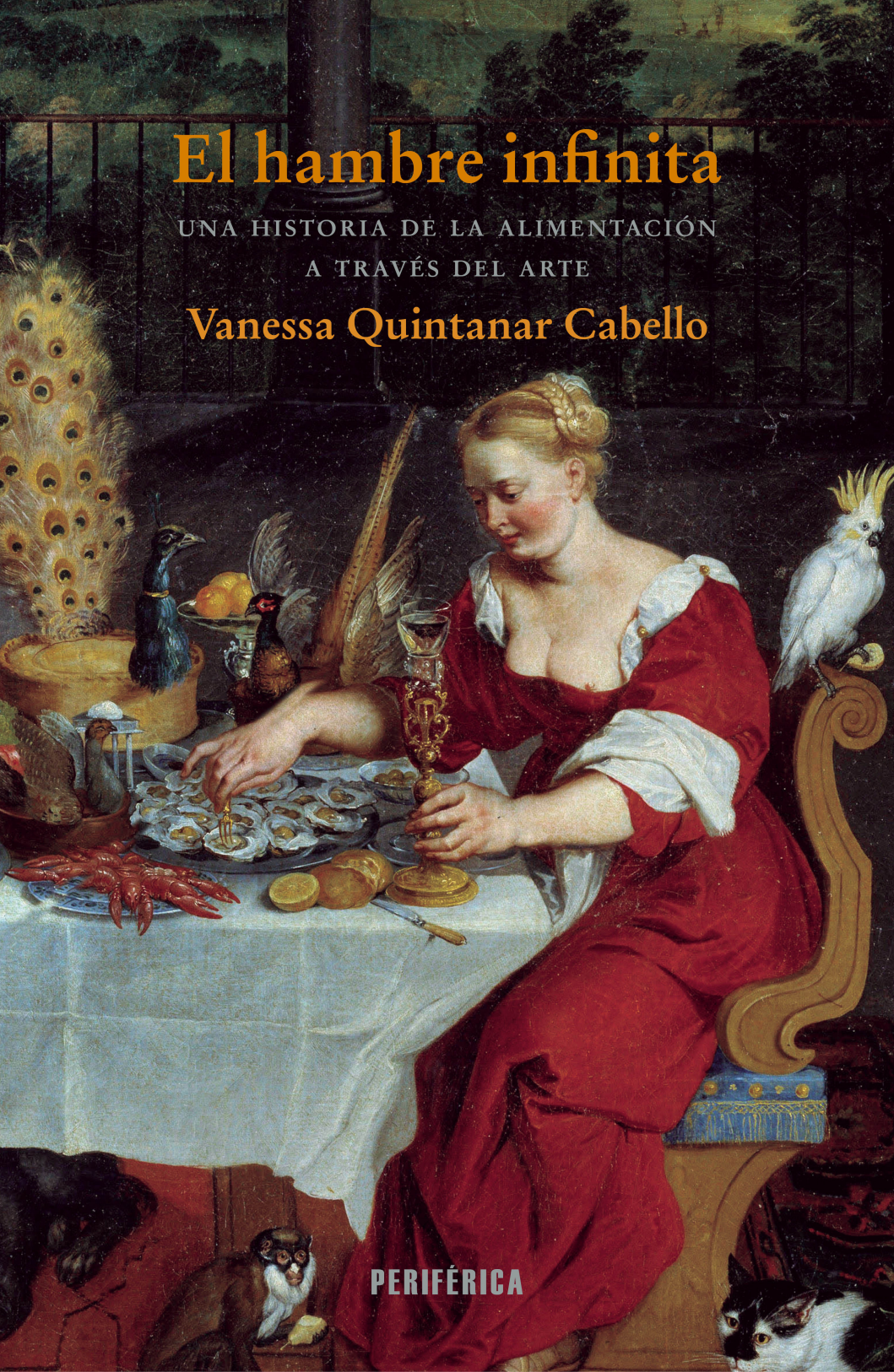
El hambre infinita

UNA HISTORIA DE LA ALIMENTACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

Vanessa Quintanar Cabello



PERIFÉRICA

EL HAMBRE INFINITA

COLECCIÓN FUERA DE SERIE, 16

Vanessa Quintanar Cabello

EL HAMBRE INFINITA

Una historia de la alimentación a través del arte

EDITORIAL PERIFÉRICA

ÍNDICE

Introducción, 11

Capítulo 1
El alimento primigenio, 15

Capítulo 2
El desayuno de la vida, 33

Capítulo 3
El despertar del placer (también a la mesa), 51

Capítulo 4
Banquetes o comer como acto social, 69

Capítulo 5
Comerse el mundo, 93

Capítulo 6
Los rostros del hambre, 113

Capítulo 7
La comida, arma de guerra, 131

Capítulo 8
Cuando nosotros somos el alimento, 145

Capítulo 9
Que la muerte nos sorprenda comiendo, 161

Capítulo 10
Comer más allá de la muerte, 177

Nacemos con hambre.

Ésta es una manifestación primaria de nuestro instinto de supervivencia, ese que nos hará pelear, huir, traicionar, proteger, amar.

Nacemos a la vida y, acto seguido, nos lanzamos en busca de alimento en ese cuerpo que hemos habitado hasta hace un instante. Sin saber lo que es una madre, ni un seno, ni la leche, sin apenas saber que somos algo. En el otro extremo de la existencia, según creencias que han atravesado espacios y épocas, el apetito reaparece en el último aliento para acompañarnos eternamente, como un lazo invisible que nos mantendrá unidos al mundo de los vivos.

Entre el primer bocado y el festín que ha de nutrirnos por toda la eternidad, la sensación de hambre se va impregnando, a lo largo de ese ciclo vital, de infinitas connotaciones. Se trata de una sensación tan potente que del plano físico pasa rápidamente al plano mental. En pocos años, nuestro deseo de nutrirnos pasa del cuerpo a ocupar todos los rincones de nuestra existencia.

Igual que un estómago sin fondo, el concepto se llena de significados, la mayoría banales y cotidianos, pero otros de una hondura que asusta. Tenemos deseo constante de alimento, pero muy pronto también comenzamos a sentir un hambre imperiosa de poder, de justicia, de libertad o de saber.

Surgen entonces ideas luminosas en torno al hambre, pues, entendida como el deseo de nutrirnos constantemente, de

incorporar alimento, físico o simbólico, esa sensación constituye, a fin de cuentas, uno de los motores de nuestra vida. En especial, a través de las comidas compartidas, el ser humano aprende las reglas básicas de la convivencia, la conveniencia de observar cierto protocolo, de compartir. En un desayuno infantil, en una merienda campestre o en un gran banquete de bodas, las personas comparten alimentos, pero también se transforman en seres sociales a través de sus acciones y sus palabras.

Sin embargo, a poco que uno haya experimentado con intensidad ese apetito generador, habrá advertido también que ese concepto se adentra con pasmosa facilidad por caminos peligrosos y excesivos: desde la gula, antaño un pecado capital y hoy casi un signo de nuestro tiempo, hasta la ambición desmedida que empuja a arrebatar violentamente al otro el fruto de su esfuerzo o a forzarlo a producir comestibles que se disfrutarán a miles de kilómetros.

A través de las tinieblas que se ciernen sobre el pábulo material y el simbólico, y casi sin darnos cuenta, llegamos al lado más oscuro del concepto del hambre, a la cara más sombría de su existencia. En efecto, esa palabra, en el diccionario y en la vida, no sólo representa el ansia de nutrirnos, sino también la carencia de alimentos, tanto para el cuerpo como para la mente.

La falta de sustento para seguir con vida ha sido y es, por desgracia, un hecho constante en las comunidades humanas. En ocasiones, se debe a las plagas o a la falta de lluvias, pero, en muchas otras, responde a un acto premeditado del ser humano, especialmente en contextos de guerra. La hambruna, en escenarios de conflicto, puede convertirse, de hecho, en el arma más mortífera.

Pero, al igual que el lado luminoso del hambre vive rodeado de tinieblas, también se vislumbran destellos de luz en torno a ese concepto entendido como carencia. En medio de esa oscuridad, la dimensión social del ser humano resplandece. Gestos de solidaridad, de ayuda desinteresada o incluso lo que

parecen milagros providenciales han salvado de la inanición a millones de personas a lo largo de la historia.

Por todos estos matices, luces, sombras y claroscuros, el hambre se convierte en un concepto infinito que trasciende las necesidades básicas y las categorías culturales, y se erige en uno de los pocos universales a los que podemos asirnos. Todo el mundo come, todo el mundo siente hambre.

Para reflexionar sobre esta idea, podría haber elegido entre un número muy nutrido de documentos. Sin embargo, he optado por servirme de una fuente tan atractiva como escurridiza: las manifestaciones artísticas que, en diferentes lugares y épocas, han revelado, bajo formas concretas o abstractas, mediante certeras pinceladas, figuras o máscaras, los diferentes rostros del hambre.

En ese sentido, su capacidad para sintetizar en formas concretas los conceptos más complejos resulta una providencial luminaria a la hora de explicar una idea que, de intangible, resulta abrumadora porque, detrás de la representación de ágapes, de moribundos, de caníbales o de lactantes se agolpan vivencias, sensaciones y deseos que toda persona ha sentido alguna vez por su mera condición humana. Los alimentos, los comensales, las escenas nos interpelan como personas y como especie. Su satisfacción, sus carencias, su molestia, su pasión son también las nuestras.

Otro argumento juega en su favor: prácticamente todas las culturas humanas han representado escenas relacionadas con la alimentación desde la prehistoria. Y es posible que, desde esas primeras muestras de pensamiento simbólico, los alimentos y la comensalidad se hayan cargado de significados que trascienden con mucho lo que vemos a simple vista.

Así, detrás de un banquete podemos vislumbrar un mal disimulado deseo carnal o una evidente intención de marcar jerarquías sociales. En alguna escena de antropofagia podemos intuir el deseo inconsciente de incorporar al otro. En una imagen

de hambruna, sentimos el orgullo de un pueblo que se resiste a la humillación de su rival. En un altar de muertos, vemos con claridad el anhelo de conservar el recuerdo de quienes ya no se cuentan entre los vivos. El arte, por su propia naturaleza simbólica, nos habla al mismo tiempo del hambre en su dimensión infinita de matices y, aunque no ofrece respuestas concluyentes, ayuda, con su carácter de espejo distorsionado, a adivinar reflejos de una realidad profunda que nos define.

Un último detalle respalda al arte en cuanto fuente para la historia de la alimentación que trata de reconstruir este texto: su carácter inacabado, pues toda imagen, por su propia definición, precisa de unos ojos ajenos a los del artista para alcanzar un significado pleno. En una obra confluyen la intención del artista y la interpretación del espectador. Estas páginas recogen mi propia lectura de las imágenes. Pero este libro nace con la convicción de que todo aquel que se adentre en él puede aportar un detalle, algo que a los demás nos había pasado inadvertido.

Nacemos con hambre y este libro sólo pretende acrecentarla.

CAPÍTULO 1
EL ALIMENTO PRIMIGENIO

Nacemos con frío, con desconcierto y, sobre todo, con mucha mucha hambre.

El primer contacto con la leche materna, ese líquido dulce y tibio que buscamos por instinto, es lo que nos confirma definitivamente como seres vivos. El encuentro con el calor del pecho de la única persona a la que conoceremos antes por dentro que por fuera, esa mano que nos acaricia, esas palabras que nos apaciguan, es lo que nos convierte en seres humanos y también, por primera vez, en comensales.

En ese momento no somos conscientes, pero hemos entrado sin saberlo en un ritual que ha transformado una necesidad básica, la nutrición, en uno de los medios más eficaces de comunicación entre las personas. Como iremos descubriendo con el paso de los años y las experiencias, compartir alimento puede ser la forma más expresiva de mostrar amor, respeto u hostilidad. Pero también una manera eficaz de aglutinar a los miembros de un grupo humano mediante las palabras, los silencios y los sobrentendidos que vertebran toda comida. Nos daremos cuenta de ello cuando nos vengan a la mente imágenes de momentos que cambiaron de alguna forma nuestra vida y recordemos que una comida o una bebida era el testigo mudo de nuestra epifanía.

Pero eso no podemos ni sospecharlo cuando, agarrados con una fuerza inusitada, extraemos del cuerpo de nuestra madre

la primera fuente de alimento, conectándonos definitivamente a este mundo.

Se trata de un gesto universal. Precisamente porque la cultura nos resulta todavía un concepto ajeno, da igual si hemos nacido en un hospital con todas las comodidades o en una choza en medio de la nada, si acabamos de nacer en este instante o si hace miles de años. Todos hicimos, hacemos y haremos lo mismo.

Quizá esto explica que, desde las primeras manifestaciones artísticas creadas por los humanos, el cuerpo femenino como fuente de vida y alimento haya tenido un papel protagonista y haya adquirido con el tiempo un simbolismo potente y complejo.

Un buen comienzo para esta historia arranca el 7 de agosto de 1908 durante unas excavaciones en la región de Wachau, Baja Austria. Concretamente, en la pequeña localidad de Willendorf. El trabajador Johann Veran encontró allí una pequeña figura de apenas once centímetros de altura que acabaría convirtiéndose en un icono de la prehistoria: la venus de Willendorf, una estatuilla de 29 500 años de antigüedad realizada en oolito y cubierta de ocre rojo que representa el cuerpo de una figura femenina con los pechos, el vientre y las caderas acentuados. No se trata de una figura puntual, pues desde Francia hasta Rusia han aparecido cientos de ellas, por ejemplo la venus de Moravany o la venus de Dolní Věstonice, con considerables variaciones en los adornos, las poses, los materiales o los grados de abstracción, pero con un elemento común: mostrar de manera significativa los elementos físicos que conectan a la mujer con su labor reproductiva y alimenticia.

Difícil, si no imposible, saber la intención con la que se crearon estas estatuillas, pero todo parece indicar que no eran representaciones de personas concretas, sino que su carácter maternal, ese vientre hinchado para albergar vida, esos pechos turgentes para nutrirla, simbolizaba todo lo que genera

y alimenta a las personas y, del mismo modo, al resto de los seres vivos. La maternidad se convierte en estas estatuillas no en un hecho concreto, sino en un concepto general asociado a la fertilidad. Esos cuerpos representan a mujeres, cierto, pero parecen referirse, por extensión, a lo que da vida y la alimenta, es decir, a la madre tierra.

Observamos, por tanto, que, desde las primeras imágenes de la figura femenina como dadora de vida y alimento primigenio, su representación trasciende lo concreto y pasa a ser un símbolo recogido y desarrollado con profusión por prácticamente todas las civilizaciones desde la Antigüedad.

Los egipcios fueron una de las primeras civilizaciones en tomar el testigo de este potente símbolo, encarnado en su caso en la diosa Isis, esposa de Osiris y madre de Horus, presentada como la benefactora de la realeza y, en sentido amplio, de la humanidad. Y, para mostrarlo, ningún gesto más elocuente que el de la diosa amamantando a su hijo que figura en centenares de esculturas, del estilo a la que alberga el Museo Arqueológico de Madrid y que data del 664-342 a. de C. Realizada en bronce, la diosa aparece sujetando la espalda de un Horus recién nacido, mientras que con la otra mano le ofrece su pecho. Pero Horus no es un niño cualquiera: es la viva imagen de la realeza divina más terrenal, la que se encarnará en cada faraón egipcio. Con este dato, miramos de nuevo la escultura y vemos que lo que Isis le está ofreciendo no es un mero sustento, sino un poder terrenal supremo.

La autoridad, la fuerza o el carácter invencible de aquellos que se alimentan de la leche de las diosas alcanza una de sus máximas elaboraciones en la mitología grecolatina con la historia de Juno, diosa de la maternidad y el matrimonio, y Hércules. Al igual que la leche de Isis, la de Juno otorgaba el máximo poder posible a aquellos que la probaran, el de la inmortalidad. Su esposo, el impenitente adúltero Júpiter, era consciente de ello y colocó a Hércules, hijo del dios y de la mortal Alcmena,

junto al pecho de Juno mientras ella dormía para que su vástago alcanzara la anhelada condición. No contaba Júpiter con la fiereza de su retoño, que, agarrado con ansia a la fuente de su deseo, despertó a la despechada Juno. Enfadada, la diosa apartó con fuerza al niño y dejó un reguero de leche esparcida en el cielo que daría lugar a la Vía Láctea.

Demasiada belleza hay en este complejo mito, que añade una capa de poder y símbolo al alimento primigenio. Esto explica que, desde las antiguas cerámicas griegas, este relato en torno a la lactancia se haya representado de manera recurrente en la historia del arte, ahondando en la magnificencia del momento y de sus personajes, como en *El nacimiento de la Vía Láctea* (1636-1638), de Pedro Pablo Rubens, o en la sublime belleza de una diosa que duerme mientras un niño trata de arrebatarle su trozo de inmortalidad en la deliciosa escultura decimonónica *Juno amamantando a Hércules*, realizada en 1818 por Johan Niclas Byström.

DEL PODER TOTAL AL PODER CONCRETO

La idea de poder asociada a la leche materna se ha ido concretando a lo largo de su representación artística en diferentes tiempos y lugares. Al poder, en abstracto o total, que parecían transmitir las diosas de la Antigüedad con su leche, diversas culturas han ido aportando matices que han concretado ese poder en ámbitos específicos, como el político o el religioso.

En el corazón de África, la etnia yombe produjo durante siglos esculturas que conectaban esa hegemonía total de la madre tierra con el poder político concreto, marcado por unas reglas estrictas. Dominada desde sus orígenes por un sistema matrilineal, es decir, un sistema social en el que el linaje y la herencia siguen la línea materna, los artesanos de este grupo crearon centenares de imágenes de maternidades denominadas

pfemba, hoy dispersas por decenas de museos y colecciones privadas de todo el mundo, por ejemplo la bella escultura del Museo de Brooklyn.

Esta figura sintetiza bien las características que, con ligeras variaciones, presentan estas piezas: representadas con un estilo seminaturalista, aparece una mujer sentada con las piernas cruzadas sobre un pedestal y con un bebé recostado en su regazo, que, en ocasiones, parece descansar y, en otras, como ésta, se agarra con fuerza al pezón de la madre para alimentarse. No encontramos rasgos personalizados, pero sí elementos de estatus: tocados en la cabeza, peinados complejos, dientes limados, collares y brazaletes, o escarificaciones rituales nos recuerdan a las fundadoras de los clanes. Son imágenes de poder y ese niño no representa a ningún bebé concreto, sino a toda la comunidad, que se alimenta y vive gracias al sistema político marcado por las mujeres.

Pero, al igual que también sucedería con mucha probabilidad en el caso de las estatuillas de la Antigüedad, estas esculturas no servían sólo de recordatorio estático del poder nutricio de las diosas y fundadoras, sino que tuvieron un papel activo en los rituales.

Se trataba de esculturas que, por su tamaño y ligereza, podían transportarse con facilidad y usarse en rituales ligados mayormente a la fertilidad, pero también destinados a reivindicar el poder social y político que las mujeres tuvieron en determinadas épocas.

Esto se hizo patente para la mirada occidental entre 1770 y 1850, momento de apogeo del comercio transatlántico de esclavos con destino a las colonias. Durante ese período, las mujeres a las que no se forzó a marcharse tuvieron que hacer frente no sólo a la crianza de los hijos, sino también a las labores agrícolas y de poder asumidas tradicionalmente por los hombres. No parece casual que este período coincida con el florecimiento de este tipo de esculturas. Tras la belleza de sus

formas y con un gesto poderoso, como es alimentar a los futuros miembros del clan, estas figuras reivindicaban a las personas que debían preservar la estabilidad social en tiempos tan convulsos y traumáticos.

LA LECHE COMO ALIMENTO PARA LOS FIELES

Si en ocasiones la lactancia ha servido como símbolo de alimento social y político, en otros contextos, su imagen se ha cargado de diferentes matices vinculados al poder, especialmente el religioso. La capacidad de sugerencia de las diosas paganas que, con sus pechos, transmitían poder e inmortalidad, empapó la iconografía de una de las principales religiones monoteístas del mundo: el cristianismo. Junto a la figura central de Jesús, emergió con fuerza desde el inicio la imagen de la Virgen María, madre del único dios para esta religión y, por extensión y de manera simbólica, madre de todos, creyentes y no creyentes. Para materializar esta idea, los artistas cristianos dieron nueva vida a la apariencia de las diosas paganas lactantes y configuraron desde fechas tempranas una figura arquetípica que perduraría durante centurias.

Se tiene constancia de un primer ejemplo de la llamada Virgen de la Leche en la catacumba de Priscila (siglo II) y de una rápida difusión en el Egipto copto, donde se asimiló rápidamente a la diosa Isis, y en Bizancio, cuya representación de la *Panagia Galaktotrophousa* se remonta al siglo VII. Desde allí llegó hasta Europa occidental, donde alcanzó su apogeo a finales de la Edad Media.

Lo mismo que en otras representaciones de este trascendental acto de nutrición, la portadora del alimento se presenta con gran boato, tanto en su vestimenta como en su gesto, pues, lejos de buscar la mirada cómplice, a la que se presta tan íntima escena, la *Virgo Lactans* se presenta a menudo mirando al

espectador. A través de ese gesto, la virgen cristiana se transforma en un símbolo de la propia Iglesia, que alimenta no sólo el cuerpo, sino el alma de los creyentes.

Pero, si en ocasiones la leche que mana del seno de la Virgen parece destinada a todos los fieles, en otras se personaliza en la figura de santos principales, como la de san Bernardo (siglo XII), al que, según su hagiografía, se le apareció la Virgen en un sueño y le ofreció la leche de su propio pecho. Tan perturbadora imagen aparece en manuscritos medievales y perduró durante la Edad Moderna, por ejemplo en la monumental obra de Alonso Cano *San Bernardo y la Virgen* (1645-1652), escapando de esta manera a lo dispuesto por el Concilio de Trento respecto a estas representaciones.

Al parecer, mucho antes de que los malpensados espectadores del siglo XXI sonrieran ante la involuntaria sensualidad de la escena, la Iglesia católica dictaminó que no era decoroso mostrar el pecho de la Virgen y, mucho menos todavía, para que diera de comer a personas concretas, por muy santos que fueran. Algunos, como Alonso Cano o como la Roldana en su escultura *Virgen de la Leche* (1689-1706), hicieron caso omiso, mientras que otros, entre ellos Luis de Morales en su obra homónima (ca. 1565), taparon púdicamente el torso, en una improbable escena de amamantamiento.

Junto a ese mayor recato y al paulatino abandono de la representación del seno de la Virgen, la lactancia virginal comenzó a mostrar rasgos inusuales hasta entonces en su iconografía: la desacralización de la escena y de los personajes. Poco a poco los artistas europeos abandonaron tronos, cortinajes y bellezas idealizadas para introducir la escena en contextos comunes y llenos de elementos familiares usados por las mujeres de la época para realizar este acto cotidiano e íntimo. Por ejemplo, la silla de lactancia, la *sedia da balia*, un asiento bajo que obligaba a la madre a plegar las piernas para acoger al bebé en el regazo en el que Artemisia Gentileschi sienta a

su *Virgen de la Leche* (1609-1610). O la cesta con la ropa sucia en la obra homónima de Marinus van Reymerswale (ca. 1530). En esta pintura, vemos además una clara intención de humanizar, no sólo el contexto, sino también a los personajes. Un niño Jesús que succiona plácidamente con los ojos entrecerrados, un pecho cargado de leche y con las características venas marcadas, una mano que aprieta el seno para que salga el alimento son gestos que devuelven la escena al mundo terrenal y cotidiano de manera inexorable. Sabemos que es la Virgen, porque así lo indica el título, pero detrás de esa figura femenina y de ese niño podría estar cualquier persona que viviera en aquella época.

Quizá fue la desacralización de esa escena y de sus protagonistas, que algunos encontrarían indecorosa, lo que salvó a esa imagen de caer en el olvido artístico y le ha conferido su permanencia en el imaginario visual hasta nuestros días.

Durante ese recorrido, la normalización de la lactancia, y su desvinculación de seres ultraterrenales y de poderes simbólicos, fue creando grietas en las infinitas estampas de vírgenes y diosas, y abrió un inagotable mundo de posibilidades iconográficas que, lejos del estereotipo romantizado, han presentado desde entonces nuestro alimento primigenio como un poliedro complejo, a veces milagroso e inesperado, en otras ocasiones, agotador y, por momentos, sórdido.

LA LACTANCIA: REFLEJO PERSONAL Y SOCIAL

Las nuevas capas de significado que las artes visuales han dado al primer acto de alimentación en nuestras vidas han sido a veces sutiles. Pero, si observamos bien, en algunas representaciones encontramos gestos que, poco a poco, fueron introduciendo esta práctica en un contexto cada vez más complejo para la proveedora de ese alimento, la mujer.