

Los albores del naturalismo en Buñuel: imagen-pulsión y pulsión-imagen en *Menjant garotes*

Jordi Xifra¹

Universidad Pompeu Fabra

RESUMEN: *Menjant garotes*, esa peliculita descubierta a finales del siglo XX, en la que Buñuel dirigió al matrimonio Dalí, padres de su amigo Salvador, en su casa de verano de Llané Petit (Cadaqués), es una suerte de concentrado del cine de Buñuel. Realizada durante una pausa del rodaje de *La edad de oro*, *Menjant garotes* no es para nada un accidente, ni debe considerarse una *home movie* sin más interés que ocupar unas líneas en la biografía de su autor. Se trata de una película buñueliana de cabo a rabo, donde su director esboza las líneas estilísticas de su cine. Con el fin de probar esta tesis, utilizamos la teoría de la imagen-pulsión con la que el filósofo francés Gilles Deleuze sustentó el cine de Buñuel destacando que no solo estamos ante una representación de pulsiones, sino que la película es en sí mismo una pulsión, la de Buñuel hacia su amigo Dalí, cuya amistad se estaba resquebrajando por la aparición de Gala.

Palabras clave: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Gilles Deleuze, imagen-pulsión, naturalismo.

ABSTRACT: *Menjant garotes*, the film discovered at the end of the 20th century, in which Buñuel directed the Dalí couple, parents of his friend Salvador, in their summer house in Llané Petit (Cadaqués), is a kind of concentrate of Buñuel's cinema. Made during a break in the filming of *The Golden Age*, *Menjant garotes* is by no means an accident, nor should it be considered a home movie with no more interest than occupying a few lines in its author's biography. It is a Buñuelian film from start to finish, where the director outlines the stylistic lines of his cinema. In order to prove this thesis, we use the impulse-image theory with which the French philosopher Gilles Deleuze portrayed Buñuel's cinema, noting that we are not only dealing with a representation of pulsion, but that the film is itself an impulse, the one of Buñuel towards his friend Dalí, whose friendship was breaking down due to the appearance of Gala.

Keywords: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Gilles Deleuze, impulse-image, naturalism.

RÉSUMÉ: *Menjant garotes*, ce petit film découvert à la fin du XXe siècle, dans lequel Buñuel dirigea le couple Dalí, pères de son ami Salvador, dans leur résidence d'été de Llané Petit (Cadaqués), est une sorte de concentré du cinéma de Buñuel. Réalisé pendant une pause du tournage de *L'Âge d'or*, *Menjant garotes* n'est en aucun cas un accident, et ne doit pas non plus être considéré comme un film amateur n'ayant d'autre intérêt que d'occuper quelques lignes dans la biographie de son auteur. C'est un film buñuelien de bout en bout, où son réalisateur dessine

1 Dirección de contacto: jordi.xifra@upf.edu. ORCID: 0000-0001-7942-628X.

les lignes stylistiques de son cinéma. Pour prouver cette thèse, notre approche utilise la théorie de l'image-pulsion avec laquelle le philosophe français Gilles Deleuze a particularisé le cinéma de Buñuel, notant que nous n'avons pas seulement affaire à une représentation des pulsions, mais que le film est lui-même une pulsion, celle de Buñuel envers son ami Dalí, dont l'amitié se brisait à cause de l'apparition de Gala.

Mots clé: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Gilles Deleuze, image-pulsion, naturalisme.

Introducción²

Menjant garotes es una película resbaladiza. No tanto por el hecho de que no sabemos a ciencia cierta los motivos de su realización —si bien más adelante indicamos nuestro parecer al respecto—, como porque su autor nunca habló de ella. Es más, fueron las palabras de Anna María Dalí, poseedora de las cajas de galletas que contenían los dos rollos de celuloide, la única fuente a partir de la cuál se atribuye su realización a Buñuel. No vamos a ser nosotros quienes pongamos en duda dicha autoría, al contrario. Con este artículo queremos certificar desde un punto de vista distinto, que se trata de una obra de Luis Buñuel que merece entrar de una vez por todas en su filmografía, porque es tan buñueliana como *Un perro andaluz* o *Ese oscuro objeto del deseo*. Tal refrendo lo articularemos con los elementos de la teoría de la imagen-movimiento del filósofo parisino Gilles Deleuze.

Atendiendo a las dificultades de visualización de la película, y para situar al lector en las líneas que siguen, describimos su *découpage*:³

- Secuencia 1. Interior de la casa (0'00" - 0'40")
 - Plano 1 (general): Catalina Domènech, apodada Tieta, lee un libro en una mecedora. Su marido, el notario Dalí, aparece en la ventana y pone en marcha el tocadiscos portátil. Entra y se dirige hacia su esposa.
 - Plano 2 (americano) (visto desde el exterior): El notario se sienta en la otra mecedora, hojea un ejemplar de *Cahiers d'Art* y charla con su mujer que, sin dejar de leer su libro, se interesa por el contenido de la revista. Se levantan y se van.

² Este artículo es fruto principalmente de los descartes del libro: XIFRA, J., *Menjant garotes [En mangeant des oursins] de Luis Buñuel*, Crisnée, Yellow Now, 2023.

³ Con todo, el film puede verse en abierto en el sitio web de la fundación Centro Buñuel Calanda: <http://www.bunuelcalanda.com/>.

- Secuencia 2. Exterior de la casa (0'40" - 1'39")
 - Plano 3 (general que se convierte en un plano medio de la pareja): Los esposos salen de casa y se sientan a tomar café.
 - Plano 4 (medio): El padre de Dalí enciende su pipa y mira a su alrededor.
 - Plano 5 (general): Panorámica de niños jugando y un hombre pescando con marlín.
 - Plano 6 (medio, mismo encuadre que el plano 4): el padre de Dalí fumando.
 - Plano 7 (medio de los dos protagonistas): La cámara nos muestra de forma oblicua a la pareja bebiendo (ella), fumando (él) y charlando.
- Secuencia 3. Exterior: terraza jardín (1'39" - 3'04")
 - Plano 8 (general): El notario sube por el sendero del jardín hasta encontrarse con Tieta que lo espera a mitad de trayecto; luego caminan, deteniéndose de vez en cuando a mirar la vegetación.
 - Plano 9 (entero): La pareja riega (torpemente) unas plantas del jardín.
 - Plano 10 (general con movimiento panorámico de izquierda a derecha desde arriba): La pareja deambula por el jardín para sentarse a la mesa de piedra de una de las terrazas.
- Secuencia 4. Exterior (3'04" - 4'00")
 - Plano 11 (americano): La pareja sentada a la mesa. El notario come erizos de mar; su esposa le sirve vino y le da un erizo de mar. El notario bebe una copa de vino antes de abrir el erizo de mar.
 - Plano 12 (primerísimo primer plano con movimiento de cámara para reencuadrar): Las manos del notario cortan un erizo de mar con un cuchillo, con cuya punta luego lo limpia extrayéndole el aparato digestivo.
 - Plano 13 (americano, mismo encuadre que el plano 11): El notario sigue comiendo erizos mientras su mujer corta el pan y le vuelve a servir el vino, que bebe tras mirar a la cámara con una actitud cómplice.

En el segundo plano de *Menjant garotes*, el matrimonio Dalí hojea un ejemplar de *Cahiers d'Art* (el núm. 6 de 1929), una de las dos revistas en las que Luis Buñuel se inició como crítico de cine en 1927 y donde ya esbozaba sus ideas sobre la fotogenia

en el séptimo arte.⁴ Con esta referencia, el cineasta parece advertirnos que estamos ante la puesta en práctica de sus tesis sobre el cine y que, en consecuencia, esta película no es un accidente en su filmografía. Y así es. *Menjant garotes* tiene un valor de demostración y de experimentación de los postulados de sus ensayos. No se trata de tomas descartadas de *La edad de oro*, que en esos mismos días estaba rodando un poco más lejos en la misma zona, sino de un proyecto previamente decidido y pensado.⁵ Tampoco es un paréntesis en su filmografía, ni una película casera. Es un cortometraje con el que aprovechó la oportunidad que le dio no sabemos exactamente qué o quién —eso da igual— para aplicar sus ideas al cine, por lo que hay que considerarlo un *opus* buñueliano a todos los efectos.

Pero no aspiró a eso únicamente. *Menjant garotes* fue una suerte de *joint venture* fílmica entre Salvador Dalí padre y el futuro director de *Viridiana* contra la deriva que, según ellos, había tomado Salvador hijo, impulsado, según ellos, por Gala.

La alianza estratégica entre Luis Buñuel y el notario Dalí

Los estudiosos que se han interesado por *Menjant garotes* coinciden en que la película estaba destinada a calmar la ira del notario Dalí, después de expulsar a su hijo de la casa familiar, y evitar así que se opusiese al rodaje de *La edad de oro* en sus “dominios”, léase Cadaqués y su área. La hipótesis es posible, pero poco probable. Si el rodaje hubiera estado en peligro, sin duda habría amenazado con ello en la carta que envió a Buñuel, parece ser en marzo de 1930, o lo hubiese hecho por algún otro medio. Nuestro parecer, es que el notario demandaba la intermediación, no la intimidación.

Ahora bien, el rodaje de nuestra película tranquilizó a buen seguro al caciquil notario, y tal vez fue planeado con anterioridad, quizás después de una conversación personal de la que no tenemos conocimiento ni rastro, pero que justificaría el inicio del último párrafo de la susodicha misiva: «Sus teorías me han convencido completamente» le dice Dalí padre a Buñuel. De todas formas, entre esta carta y el rodaje de *Menjant garotes* no existe necesariamente una relación de causa y efecto. Lo que prueba el documento es que reinaba una confianza entre remitente y destinatario, la misma que el padre de Dalí tuvo con Lorca durante sus visitas a Llané, al tiempo

4 Estos textos ensayísticos y sus críticas de películas pueden encontrarse en BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida*, Madrid, Cátedra, 2022.

5 Para un análisis en profundidad de la película, donde se esbozan posibles causas de su rodaje, XIFRA, J., *Menjant garotes* [En..., *op. cit.*

que demuestra que el notario era plenamente consciente de la influencia de Buñuel sobre su hijo. Ya lo había hecho notar Henri-François Rey: «Él [Buñuel] le enseña a Dalí... el vértigo, la nada, la rabia. Le obliga, casi por fuerza, a seguirle por los caminos de la ruina y del degüello. *Buñuel impone su presencia, y esa presencia se encarga de que Dalí alumbre. Buñuel es Sócrates y su mayéutica*»,⁶ testimonio que fue refrendado por Pepín Bello.⁷

Esta confianza empujó probablemente al notario a proponer a Buñuel rodar la película para proyectarla en el cine del pueblo; propuesta que aceptó porque le permitía filmar a la burguesía sustituyendo la provocación por la ironía, en un planteamiento que recuerda al de las *Poesías* de Lautréamont con respecto a *Los Cantos de Maldoror*. Incluso sería probable, como acabamos de señalar, que en sus reuniones en Cadaqués con el pintor y su familia se discutiera la idea de hacer esta película, y que el paterfamilias, aprovechando que Buñuel estaba rodando *La edad de oro* en los alrededores de Cadaqués, le pidiese que la dirigiera, satisfaciendo así la necesidad de reparar su imagen pública. De hecho, el daño que sufrió el notario a causa del conflicto con su hijo, a quien echó de casa apuntando que no quería verle nunca más,⁸ también afectó su reputación, y *Menjant garotes* podría ser el medio para que el notario recuperase la consideración que le tenían los habitantes de Cadaqués, que entenderían que la ausencia y la fama de su hijo no habían afectado el bienestar del matrimonio Dalí, que seguía siendo una pareja feliz. Y eso es lo que aceptó Buñuel, porque al mismo tiempo le permitía hacer una película precisamente liberada de las cadenas del hijo del protagonista.

Esta más que factible hipótesis explica que se trató de una especie de alianza anti-Dalí —pintor— entre el notario y Buñuel, una sociedad contra un hijo y un amigo que, particularmente por su relación con Gala, los había traicionado y decepcionado.

6 REY, H. F., *Dalí en su laberinto*, Barcelona, Euros, 1975, pp. 99-100. La cursiva es nuestra.

7 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 119.

8 Cedamos la palabra a Ian Gibson para que nos cuente brevemente qué justificaba la cólera que hizo que el notario expulsara de su casa a su hijo: «[...] se acababa de enterar de algo realmente tremendo. Entre los cuadros expuestos en la exposición de Goemans figuraba el titulado *El Sagrado Corazón*. Se relacionaba con un 'poema' de Salvador; 'No veo nada, nada, en torno del paisaje', publicado aquel julio en *La Gaceta Literaria*. La mescolanza de objetos que sí veía el 'yo' del texto era bastante inofensiva. Pero luego venían, obtenidas a través de un poco habitual orificio —un ano—, una serie de imágenes inquietantes, entre ellas 'una clarísima fotografía de un joven bien vestido escupiendo por gusto en el retrato de su madre'. No había nada en el 'poema' que sugiriera que Dalí fuera el joven en cuestión. Pero con lo que tenía todos los visos de ser una deliberada provocación, había incorporado la frase a *El Sagrado Corazón*, adjudicándosela ahora a sí mismo: 'Parfois je crache par plaisir sur la portrait de ma mère' ('A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre')». Véase GIBSON, I., *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 361.

Quizás esto sea lo más llamativo de la actitud del notario: este deseo de restaurar su imagen pública más que la relación con su hijo; la elección de anteponer las relaciones públicas a las relaciones privadas, una característica, dicho sea de paso, muy burguesa. Sin tener que extendernos en este tema más de lo necesario, lo cierto es que el rodaje satisfizo los intereses de ambas partes: notario y director.

Menjant garotes a la luz de la imagen-movimiento deleuziana

De todos los escritos cinematográficos de Luis Buñuel, los dos más importantes son “Del plano fotogénico” (1927) y “*Découpage* o segmentación cinegráfica” (1928). Es en este último donde expone el concepto de fotogenia, donde presenta la idea de que el ojo de la cámara no está putrefacto por la tradición y por lo tanto puede convertirse en un mecanismo antiartístico, que es un derivado del siguiente principio de Jean Epstein: «C’est un œil sans préjugés, sans morale, abstrait d’influences; et il voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d’antipathies, d’habitudes et de réflexions, ne savons plus voir».⁹

El plano del comedor con el que se abre *Menjant garotes* ilustra esta idea a la perfección. Estamos ante una de las máximas y más sutiles expresiones de su concepto de fotogenia. Desde el inicio, el espectador se sumerge en un espacio atmosférico a través de un plano general fijo de un espacio donde la ubicación de la ventana y el uso de la luz que entra evocan el escenario desde donde emerge, fantasmagóricamente, el protagonista de la película, el notario Dalí. Asimismo, la actitud de su mujer, sentada en una mecedora que balancea armónicamente, es el contrapunto que marca el ritmo del tiempo del interior de esa sala. Si el uso del espacio en nuestro cineasta se estructura prácticamente a través de movimientos de cámara muy sutiles, aquí es a través de la composición y el movimiento de los personajes que lo hace. Los movimientos ordenados por Buñuel perturban toda la extensión de la imagen, como un guijarro la superficie del agua límpida,¹⁰ convocando la fotogenia de la imagen cinematográfica.

Con este proceso de puesta en escena, Buñuel rompe la categorización de los planos, haciéndose eco del razonamiento de Gilles Deleuze en su teoría de la imagen-

9 EPSTEIN, J., *Écrits complets. Volume II. 1920-1928: Bonjour cinéma, Le Cinématographe vu de l’Etna et autres écrits*, Paris, Éditions de l’Œil, 2019, p. 236. Cita que proviene del artículo «Le Regard du verre», en *Les Cahiers du mois*, n. 16-17, 1925.

10 Tomamos esta metáfora de Éric Rohmer, que se expresó así en relación a Murnau en: *L’organisation de l’espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ramsay, 1977, p. 117.



Primer plano de *Menjant garotes*.

movimiento. La siguiente afirmación del filósofo, que parece aprobar la idea de hipnosis de la imagen cinematográfica, describe con bastante fidelidad el movimiento interno que se produce en este —primer— plano del salón comedor de la casa de los Dalí en la playa de Llané Petit en Cadaqués:

Hay, por consiguiente, una composición interna del primer plano, es decir, un encuadre, un 'découpage' y un montaje propiamente afectivos. Lo que se puede llamar composición externa es la relación del primer plano con otros planos y con otros tipos de imágenes. Pero la composición interna es la relación del primer plano ya sea con otros primeros planos, ya sea consigo mismo, sus elementos y dimensiones.¹¹

11 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 153.



La silueta del notario se refleja en la puerta acristalada de la derecha del encuadre.

Pero el diálogo de *Menjant garotes* con Deleuze no acaba ahí. Va más allá. El ritmo interno del primer plano de la película también está articulado por la dimensión fantasmal que adquieren el protagonista y el director en dos momentos de esta primera escena/plano. En un primer visionado, parece que el notario Dalí emerge por primera vez desde el exterior —al cuarto segundo—. Sin embargo, esto no es así, pues ya le vemos dos segundos antes, cuando su silueta se refleja en la puerta acristalada que da acceso al jardín —en dirección a la ventana del salón—, que permanece abierta y cubre la parte derecha de la habitación. Con esta primera aparición, Buñuel subraya sutilmente el carácter espectral, incluso simbólico, del personaje.

Luego aparece el propio Luis Buñuel, reflejado también sobre la misma puerta, una vez ha entrado en escena el notario (segundos 10 a 12). Tan involuntaria como imprevista, esta imagen no deja de ser un regalo —hemos de pensar que involuntario— para subrayar el carácter fantasmagórico de la escena. El cineasta aparece en



Buñuel reflejado en la misma puerta acristalada en la que lo había hecho antes el notario Dalí.

la misma interfaz que el notario, la puerta acristalada que da al exterior de la casa. El espacio delimitado por el cristal actúa como un limbo por el que circulan los seres espectrales que habitan la película. No será la primera vez que Buñuel recurra a esta táctica: en *El discreto encanto de la burguesía*, el espectro de la madre muerta del soldado que explica su experiencia de juventud a las tres burguesas también aparece por primera vez detrás de una ventana acristalada.

La puerta de cristal se convierte así en un lugar de paso que, además de su función de interfaz, actúa como punto de fuga hacia el mundo exterior. Más adelante nos detendremos en la noción de mundo originario de Deleuze —un mundo informe, hecho de trazos o de piezas—, que es consustancial al cine de Buñuel, *Menjant garotes* inclusive. El mundo exterior que se extiende tras los cristales de esta puerta de acceso al salón de la casa Llané Petit es un modelo de estos mundos originarios, cuyo descubrimiento y construcción dan cuerpo al surrealismo buñueliano, como

muy bien ha observado el filósofo. En este sentido, este espacio fílmico también es fuera de campo: «[...] el fuera de campo [...] da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’, una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos». Esta es la función que tiene el fuera de campo en esta primera secuencia; porque la puesta en escena de Buñuel produce una sensación de presencia que recorre toda la película en relación a su gran ausente, el pintor Salvador Dalí. La puerta acristalada abre el espacio del fuera de campo.

Sabemos que Gilles Deleuze no pudo ver *Menjant garotes*, pero después de lo expuesto hasta ahora, la película ilustra algunas de sus ideas sobre el cine. Sin embargo, ¿es un ejemplo de la imagen-pulsión que Deleuze asocia a Buñuel, Stroheim y otros? Decididamente sí: *Menjant garotes* es una obra naturalista, en el sentido que Deleuze le confiere a este término.

El naturalismo fílmico de *Menjant garotes*: imagen-pulsión y pulsión-imagen

En una de las críticas de películas más reveladoras de Luis Buñuel, dedicada a *Avaricia* de Erich von Stroheim, califica esta película de naturalista. Aunque parezca sorprendente, se diría que Deleuze tenía este texto en mente cuando escribió sus textos sobre la imagen-pulsión:

Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos, repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuentran la más acabada plasmación. Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo y vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo. [...] Esta nueva emisión *tipo-Stroheim* se ha puesto de un golpe a la par del valor *tipo-Zola*. Ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo. Aun así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico.¹²

Para Deleuze, la esencia del naturalismo está en la imagen pulsional, nos dice.¹³ El naturalismo prolonga el realismo en un surrealismo particular. El naturalismo en la literatura es ante todo Zola: es él «a quien se le ocurre duplicar los medios reales con mundos originarios».¹⁴ En cada uno de sus libros, describe un entorno

12 BUÑUEL, L., «Una noche en el Studio des Ursulines», en *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 389.

13 Todas las referencias a la teoría de la imagen-pulsión provienen, salvo indicación contraria, de DELEUZE, G., *La imagen-movimiento...*, *op. cit.*, pp. 179-201.

14 *Ibidem*, p. 181.

específico, pero también lo agota y lo devuelve al mundo original: es de esta fuente superior de donde proviene su poder de descripción realista. El medio derivado o real es el medio de un mundo que se define por un comienzo radical, un fin absoluto. En el cine, el naturalismo, según Deleuze, está representado principalmente por Stroheim y Buñuel.

Menjant garotes es una película naturalista. Incluso puede considerarse un esbozo de sus últimas películas y, en particular, de aquellas en las que adapta obras de la literatura realista española del siglo XIX —*Nazarín*, *Viridiana*, *Tristana*— donde adopta un enfoque más cercano a Zola que a Pérez Galdós. Desde este punto de vista, además de una obra naturalista, *Menjant garotes* es un buen ejemplo de puesta en escena de imágenes-pulsión, siendo la más notoria la de la pulsión-hambre, representada por la imagen del notario comiendo erizos de mar.

La imagen-pulsión forma pareja con un mundo originario que

puede caracterizarse por la artificialidad del decorado (un principado de opereta, un bosque o una ciénaga de estudios) tanto como por la autenticidad de una zona preservada (un verdadero desierto, un bosque virgen). Se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sin fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos. [...] [E]l mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela; pero, además, el medio no se presenta como real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio 'derivado' que recibe del mundo originario una temporalidad como destino.¹⁵

El medio real de *Menjant garotes* es una residencia, la de los Dalí en la Costa Brava; y el mundo originario es la comarca salvaje del Cabo de Creus, donde se estaba desarrollando el rodaje de *La edad de oro*. El mundo originario de *Menjant garotes* es, por consiguiente, de la misma rocalla que, según Deleuze, forma el de *La edad de oro*. Es interesante señalar en este punto los evidentes paralelismos entre el deambular del matrimonio Dalí en su microcosmos de Cadaqués y el de los bandoleros en la primera escena de *La edad de oro*. Además de las correspondencias escénicas —ángulo de las tomas, escala de los planos—, la orografía de los dos paisajes actúa como un mundo originario inserto en el medio real de Llané Petit.

Como hemos señalado, Deleuze no vio *Menjant garotes*. De haber sido así, seguramente habría designado la puerta acristalada de la primera escena como

15 *Ibidem*, pp. 180-181.

una vía de acceso a otro mundo originario, el de las pesadillas y las pulsiones de Buñuel. En efecto, esos fantasmas que deambulan a través de los cristales de esa puerta son seres informes, sujetos no-constituidos, porque un mundo originario es un mundo «atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos».¹⁶ *Menjant garotes* es, pese a eso, también una película surrealista, porque, como en toda su filmografía, su director extrae lo surreal —como ya hemos dicho en referencia al fuera de campo— del descubrimiento y construcción de mundos originarios¹⁷ que son a menudo descritos con una violencia y una crueldad sin precedentes, con su doble distribución social entre pobres y ricos, entre buenos y malos: «Aun localizado, el mundo originario es de todas formas el lugar desbordante en el que transcurre todo el film, es decir, el mundo que se revela en el fondo de los medios sociales tan vigorosamente descritos».¹⁸

A diferencia de *La edad de oro*, donde la llegada de los burgueses al territorio de los bandoleros opone los dos grupos a partir del *découpage*, en *Menjant garotes* esta dicotomía se expresa de una forma mucho más sutil, gracias al uso excepcional de las panorámicas —sutileza ya presente en la primera secuencia, donde el mundo originario parece infiltrarse por la puerta de cristal del salón—. Son las panorámicas de las secuencias segunda (plano 5) y tercera (plano 10) las que sirven para establecer esta oposición entre el poder de la burguesía y el pueblo: los habitantes de Cadaqués aparecen en estos dos planos pescando o divirtiéndose en la playa, o asistiendo como espectadores al rodaje de la película desde el mundo originario. Ya sea a través del *découpage* (segunda secuencia) o del movimiento panorámico de la cámara (plano 10), Buñuel pasa del medio real al mundo originario, y viceversa, aunque a veces cueste distinguirlos. Deleuze se refiere a películas prehistóricas, donde el propio mundo originario constituye el medio. Esta situación también está presente en la película, porque la decoración exterior de la casa del notario, en particular las terrazas que estructuran el jardín y la mesa donde come los erizos de mar, están construidas con la roca natural del Cabo de Creus: son pedazos del paisaje que rodea la casa. Este medio atemporal —como si la prehistoria se hubiera asentado allí para siempre— no es solo geológico, sino también vegetal y zoológico, además de sociológico, evocando a la burguesía como una clase de antaño.

16 *Ibidem*, p. 180.

17 DELEUZE, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, p. 395.

18 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento...*, *op. cit.*, p. 182.

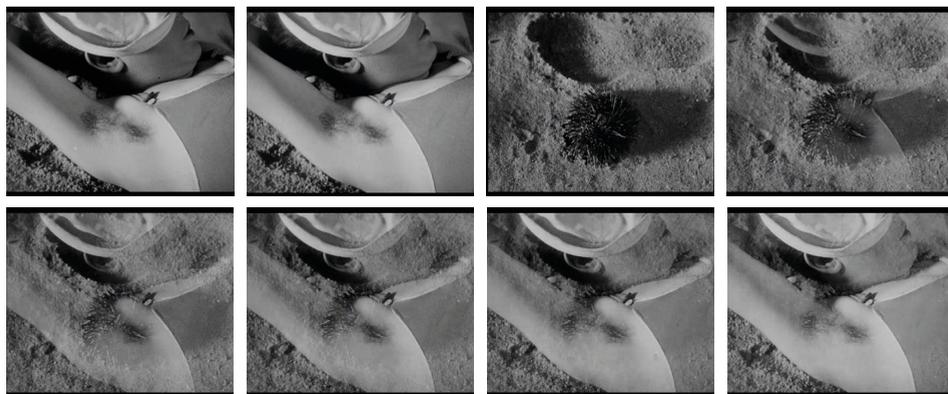
A pesar de lo expuesto, no debe olvidarse que estos mundos apacibles que a menudo son los medios derivados los arman impulsos secretos que tienen como objetivo destruirlos para reencontrar los mundos originales. Es sobre este dato que un análisis deleuziano de *Menjant garotes* nos permite abrir el abanico de mundos originarios a otros niveles; máxime si consideramos la puesta en escena de esta película como un impulso de Buñuel que, como todo impulso, es inseparable de la conducta perversa que produce: canibalismo, sadomasoquismo, necrofilia. Aquí es donde se superponen los impulsos del director y los de su protagonista. Esta ósmosis es muy interesante y se justifica porque no se trata de una película de ficción, sino de un documental que no puede ser aislado de su medio original: *La edad de oro* y su rodaje. El hecho de que uno de los descubridores de la película, Román Gubern, explique que fue la propia Anna María Dalí quien le dijo que la película se rodó cuando Buñuel «fue a Cadaqués a localizar los decorados de *La edad de oro*»,¹⁹ apoya esta tesis. Además, el mundo que aparece reflejado en la puerta acristalada del salón de la casa de los Dalí simboliza ese mundo originario por el que transita el propio director.

Menjant garotes es una película que captura la realidad. No estamos ante una ficción. Por eso podemos hablar de dos niveles de pulsión: la que vemos y la que es real —o parece serlo—, esto es, la del director que, con esta película, refleja las pulsiones que le empujan a rodarla, y que llamamos pulsión-imagen. Buñuel, como hemos sugerido en otro lugar,²⁰ se encarna en la figura del padre, engulle cada rastro del pintor en su puesta en escena, y se apropia de la idea de documental que defendía Dalí en sus artículos para el diario *La Publicitat* de 1929. Desde este punto de vista, *Menjant garotes* simboliza lo que sucede durante el rodaje de *La edad de oro*, donde Buñuel se libera de las ideas de un Salvador Dalí ocupado en satisfacer a Gala, personaje que su amigo siempre consideró el motivo de su distanciamiento y posterior separación. ¿No sería esa una posible razón suficiente para rodar esta peliculita? ¿Por qué no? Lo que sí está claro es que el naturalismo del film responde a una historia tan naturalista como lo que se pone en escena, otorgando a *Menjant garotes* el estatuto de obra meta-naturalista.

Esta doble lectura refuerza la idea de Deleuze de que toda pulsión debe ser exhaustiva, asegurando que el mundo originario incorpora siempre una coexistencia y una sucesión de distintos medios reales. Ilustra su tesis con la desigual situación de

19 GUBERN, R., «El hallazgo de un inédito de Buñuel sobre Dalí», *El País*, (27.VII.1989).

20 XIFRA, J., *Menjant garotes* [En..., *op. cit.*]



El fundido encadenado (axila/erizo) de *Un perro andaluz*.

ricos y pobres que, en Buñuel, adquiere una dimensión inédita, porque no considera el fenómeno del descenso a los infiernos de los ricos, como hace Stroheim, sino lo contrario:

[...] la invasión del pobre o el criado, su ocupación del medio rico y la particular manera en que lo agota [...]. Entre los pobres o entre los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino: hacer pedazos, arrancar pedazos, acumular desechos, constituir el gran campo de basuras y reunirse todas en una sola y misma pulsión de muerte.²¹

Esta pulsión de parasitismo quizás explica la imagen-pulsión que motivó la realización de la película. Buñuel —sirviente/pobre— invade la intimidad del notario —burgués/rico— y lo lleva a representar la mutilación y muerte de su hijo. En efecto, en *Un perro andaluz*, a la imagen de la axila de una mujer joven le sigue, a través de un fundido encadenado, la de un erizo de mar. Así, el mismo primer plano del cuchillo cortando en dos un erizo de mar en *Menjant garotes* se convierte, por intertextualidad, en un acto de amputación del brazo derecho del pintor rebelde. Ya no se trata de rasgarle el ojo al artista putrefacto, porque Dalí no lo es para Buñuel, al contrario. Se trata de mutilarlo —por lo tanto, aniquilarlo artísticamente— para

21 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento...*, op. cit., p. 188. Esta idea es pareja al análisis que el filósofo hace de *Ese oscuro objeto del deseo* a propósito de las dos protagonistas, en el segundo volumen de su obra sobre el cine, dedicada esta vez a la imagen-tiempo. Véase DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 141.

que no pueda actuar como tal. De hecho, Salvador Dalí no volvió a colaborar nunca más con Buñuel.

Si bien no existe una equivalencia rico/pobre entre Buñuel y Dalí —ambos eran “pobres” en ese momento, o “ricos” por genealogía—, la pulsión alimentaria del notario y la pulsión cinematográfica del director, como todo buen acto naturalista, confluyen en una pulsión de muerte. Muerte del animal y muerte del artista. Al aniquilar simbólicamente a Dalí, Buñuel se deshace de la idea daliniana de documental para elaborar una concepción propia, que desarrollará unos meses después en *Las Hurdes, tierra sin pan*.

Los restos de erizos de mar que resultan del acto alimentario del notario, y las sensaciones que este experimenta durante esta degustación, siguen la lógica de la imagen naturalista. La prueba es que la última secuencia de la película reúne los dos signos de la imagen-pulsión: los síntomas y los fetiches. El síntoma, que evoca la presencia de los mundos originarios en el mundo derivado, es este entono y esta mesa formada por la misma roca que configura el paisaje de la costa de Cadaqués y que constituye el mundo originario de *La edad de oro*. El fetiche, objeto de la pulsión, son los desechos de los erizos de mar engullidos por el protagonista. «La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula»: ²² el fetiche es un primer plano objeto, y Buñuel lo filma como tal. Los erizos de mar, el fetiche, son el objeto de la pulsión, un objeto parcial, es decir, la pieza que pertenece al mundo originario y es arrancada del objeto real del medio derivado. Por tanto, al conjunto de fetiches de la imagen-pulsión buñueliana hay que añadir los erizos de mar, junto a los trozos de carne cruda, la ropa interior femenina, los zapatos o la pierna ortopédica de Tristana.

Llegados a este punto, es útil, pues, recordar las siguientes palabras de Deleuze, alguna de cuyas frases ya ha sido aludida:

Hasta tal punto que la imagen-pulsión es sin duda el único caso en que el primer plano se convierte efectivamente en objeto parcial: pero en modo alguno porque el primer plano ‘sea’ objeto parcial, sino porque el objeto parcial, que es el de la pulsión, deviene ahí excepcionalmente primer plano. La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula, Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir, su expresión normal en el medio derivado. Es una relación constante de animal de rapiña y presa. ²³

²² *Ibidem*, p. 186.

²³ *Ibidem*, p. 186.



Los erizos como fetiches del cine buñueliano.

Desde esta perspectiva, el primerísimo primer plano de las manos del notario cortando en dos y limpiando los erizos de mar (plano 12) se convierte, con el plano del ojo cortado de *Un perro andaluz*, en la quintaesencia de la imagen-pulsión buñueliana y testimonia la coherencia y honestidad del director con sus principios. Por añadidura, si en *Un perro andaluz* el humor vítreo que surge de la sección del ojo por una ley física representa la sustancia antiartística del ojo del artista romántico,²⁴ en *Menjant garotes*, es el protagonista de la película quien arranca las partes no comestibles del erizo de mar con un cuchillo para limpiarlo y “desinfectarlo”. Ambos utensilios antisépticos. Sin embargo, hay dos diferencias importantes entre las dos imágenes: si en nuestra película no hace falta introducir una referencia explícita al máximo representante, según Dalí, del artista modero,

24 Véase XIFRA, J., «Introducción», en Buñuel, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, pp. 155-157.

Vermeer, para subrayar el discurso antiartístico —como ocurre con *La encajera* en *Un perro andaluz*—, es porque, esta vez, se trata de una película de Luis Buñuel en su totalidad, quien —segunda diferencia— ha cedido su papel de seccionador al padre de su amigo para que proceda como Saturno en el cuadro de su apreciado Francisco de Goya.

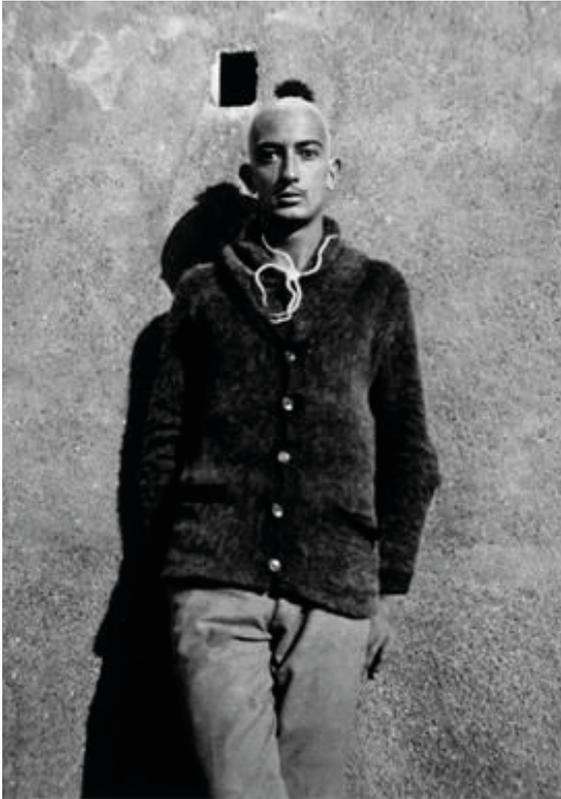
La cosa no acaba aquí. Este penúltimo plano ofrece un nuevo nivel de lectura. Junto con el despedazamiento de los erizos de mar, la cámara amputa también las extremidades del notario. Esta es la única vez que se usa el primerísimo primer plano en la película, y es para mostrar como unas manos seccionadas por el encuadre —que parecen proceder de *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, escena sobre una mano amputada pero “viva” que escribió Buñuel para la película de Robert Florey *La bestia con cinco dedos* (*The Beast with Five Fingers*, 1946)— están seccionando a su vez los erizos de mar en pedazos. A través de la creación de formas cinematográficas asistimos a la puesta en escena de los deshechos burgueses del mundo originario de la pulsión-imagen: la burguesía y sus valores.

Fanés ha destacado el carácter simbólico y antropófago de esta última secuencia donde lo que hace el paterfamilias, cuando está comiendo, es engullir metafórica y metonímicamente a su hijo a partir de la foto que el propio Buñuel hizo del pintor con un erizo de mar en la cabeza:

Ciertamente, a la vista de la fotografía de Dalí realizada por Buñuel, y aceptando la significación de aquel erizo sobre el cráneo rasurado del pintor, las imágenes finales del film deben entenderse como la culminación del conjunto de signos hasta ahora esparcidos, por aquí y por allí: los planos representando la montaña de erizos encima de la mesa y el espectáculo bárbaro del padre devorándolos, no pueden ser leídos sin recordar la manzana-erizo en la cabeza del hijo indefenso, mostrándonos entonces el notario como un Guillermo Tell pantagruélico, feroz, terrible, que devora su propia criatura, que destruye su propia obra. Una escena ‘abyecta’, ‘repulsiva’ y ‘primaria’; una escena de linchamiento simbólico, de muerte ritualizada, que Buñuel supo filmar con la distancia y la pasión características de su mirada ‘documental’.²⁵

Dicha secuencia final tiene una nueva derivada, porque las imágenes-pulsión son un signo de degradación inexpiable y, en el cine de Buñuel, la degradación se concibe, según Deleuze, como una repetición acelerada, un eterno retorno:

25 FANÉS, F., «Antes de las Hurdes», en Guignon, E. (ed.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000, p. 213.



Dalí fotografiado por Buñuel.

La répétition, c'est la vie, et c'est la dégradation de la vie. Toujours se lever, toujours se coucher, chaque jour se nourrir, comment voulez-vous que cela tourne bien, tout ça? [...] la répétition, c'est la dégradation même. Ce qui va se produire dans l'univers clos de Buñuel, c'est le processus de répétition.²⁶

El microcosmos representado por *Menjant garotes* se articula dinámicamente a través de una sucesión de actos ociosos burgueses, donde la comida juega un papel fundamental. Cada secuencia constituye una repetición que, si termina en sus otras películas por una degradación —los burgueses de *El ángel exterminador*—, aquí

26 «La repetición, es la vida y es su degradación. Siempre levantarse, siempre acostarse, alimentarse cada día... ¿cómo quieren que todo esto salga bien? [...] la repetición es la degradación misma. Lo que va a producirse en el universo cerrado de Buñuel es el proceso de repetición». Véase DELEUZE, G., *Cine I. Bergson...*, *op. cit.*, pp. 401-402.



Último plano de la película donde el notario mira a la cámara socarronamente.

no lo hace, al menos a nivel del relato. Buñuel salva a su protagonista de la degradación a través de una grieta o falla —para utilizar la terminología de Deleuze— de puesta en escena: la mirada socarrona y las pocas palabras que el burgués Salvador Dalí i Cusí dirige al objetivo de la cámara antes de beber su último trago. He aquí la pulsión cumplida: la eliminación de Salvador Dalí hijo y Gala que une a los dos personajes, director y notario, en su empresa exterminadora. Es por ello que la pulsión alimentaria del notario, por simple que sea, manifiesta una conducta perversa: caníbal, sadomasoquista y necrófila.

Conclusión

Menjant garotes es una película buñueliana por excelencia. En este artículo hemos intentado mostrarlo a través de la aproximación de Gilles Deleuze al cine de Luis Buñuel. Este método nos ha permitido comprobar que la idea de imagen-pulsión que

preside el análisis del filósofo no solo está presente en esta obra, sino que es seminal de ella, ya que encontramos los elementos naturalistas que Buñuel desarrollará a lo largo de su filmografía. Un naturalismo —como también observó la sugestiva mirada de Deleuze— más cercano al practicado por su admirado Huysmans que al de Zola.

De resultas, nuestro análisis debería abrir la puerta a planteamientos similares a partir de las reflexiones del filósofo francés, que con el tiempo se ha convertido en uno de los mejores analistas de la obra de Buñuel, aunque la dimensión naturalista del cine no es exclusiva del calandino, ni de Stroheim, ni de Losey, los tres principales cineastas que, junto con Ferreri,²⁷ incluyó en su estudio de la imagen-pulsión naturalista.

27 No podemos dejar escapar la oportunidad de subrayar la capacidad de escucha de Deleuze, quien, en sus cursos universitarios sobre cine que dieron luego lugar a los dos volúmenes de su famoso libro, fue advertido por una estudiante de que el cine de Marco Ferreri también encajaba en su teoría de la imagen-pulsión, a lo que el filósofo, después de pensarlo un momento, ni asiente ni lo niega, «sí, puede ser» dice. Véase DELEUZE, G., *Cine I. Bergson...*, *op. cit.*, p. 395. Más tarde, hizo referencia al italiano en el capítulo sobre la imagen-pulsión de su libro sobre la imagen-movimiento.