

la historia de la humanidad y, en última instancia, la historia natural. Hay aquí una secuencia narrativa perfecta que comienza con el plano de los alarcenes y, entre líneas, va delatando la crónica de la destrucción del mundo por culpa del amor, un resorte situado por encima de cualquier lógica, patria o necesidad racional. En esto tanto Buñuel como Dalí son surrealistas ortodoxos, alineados con la exaltación de *l'amour fou* ilustrada por Breton. No obstante, aun coincidiendo todos los surrealistas en la idea del amor como elemento subversivo y amenaza del orden, su concepción amorosa fue bastante diversa. La fórmula buñuelesca es más bien sadiana: sin romanticismo posible, el amor es un elemento que nos acerca de una manera implacable a los insectos. Con cierta perspectiva, esa visión entomológica del amor se observa en todas sus películas. No en vano, el genuino amor loco, el de la mantis religiosa que acaba devorando al macho en el acto sexual, fascinó también a Dalí y a los demás integrantes del movimiento.

Otro motivo destacable en *La edad de oro*, el de los obispos podridos, es un asunto de la religiosidad barroca que, naturalmente, les encantaba a Buñuel y a los demás jovencuelos de la Residencia, educados en una férrea doctrina católica, pero al tiempo iconoclastas y blasfemos. En este caso, es forzosa la alusión al cuadro *Finis Gloriam Mundi* (1672), de Valdés Leal, alusión que podemos completar con un detalle que quizá Buñuel advirtió: entre los insectos que deambulan por el cadáver putrefacto del obispo, el pintor situó un escarabajo pelotero, criatura famosa por las bolas de estiércol que elabora. Lo cual viene a expresar que el eclesiástico es como una boñiga, no es nada. Y ese componente, sin llegar a la blasfemia, era muy cautivador para el cineasta, pues le daba una vuelta de tuerca a la idea de que todos, incluidos los obispos, somos polvo, y por tanto nuestra carne mortal no ha de ser tenida en consideración.

Distorsionado para el caso, el catolicismo es propio del universo buñuelesco. Tanto es así que para la Iglesia, Buñuel fue una presencia desconcertante, de quien no se sabía muy bien si era un cristiano radical o más bien un blasfemo. De todo ese juego de connotación surrealista, suelen destacarse objetos como el crucifijo-navaja de *Viridiana*, cuya procedencia sitúa Sánchez-Vidal en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, publicado por André Breton y Paul Eluard [*Crucifix en bois servant de gaine à un poignard aiguisé*].

En cuanto al tópico de los carnuzos, presente en *Un perro andaluz*, vale decir que hay burros podridos en anteriores lienzos de Dalí, como *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y *Cenicitas* (1927-1928). Con todo, esa idea de la caballería muerta es de menor importancia de lo que se ha pre-

tendido; es cierto que la pandilla de residentes compartía esta broma, pero se ha olvidado un factor socio-antropológico, y es el hecho de que en todos los pueblos de España se tiraban carroñas a los barrancos para que fuesen pasto de los buitres. Había que ser un auténtico señorito de ciudad para no haber visto nunca el pellejo de un borrico pudriéndose al sol. En esta tesis, se ha especulado mucho sobre el origen del carnuzo, citando su presencia en el *Diario juvenil* de Dalí o atribuyéndoselo a Pepín Bello. Pero la realidad es que fue una experiencia compartida no sólo por ellos, sino por todas las personas de su generación.

Como ya decíamos, la presencia de lo sadiano, también reivindicada por los surrealistas, es típica del cine de Buñuel. Por lo común, sus personajes pertenecen a la burguesía, pues así puede mostrar el estado químicamente puro de sus pasiones; de preocuparse por necesidades materiales, los mecanismos amorosos resultarían más difíciles de evidenciar. De ese modo, al invocar lo expuesto en obras como *Las 120 jornadas de Sodoma*, toda su cinematografía, desde *La edad de oro*, viene a ser una ilustración del universo sadiano.

A la hora de financiar esta película, el joven director siguió un proceso un tanto singular. Tras el estreno de *Un perro andaluz*, los vizcondes de Noailles habían decidido incluir el cine dentro de sus actividades de mecenazgo. Fue así como encargaron a Man Ray la filmación de una película sobre su villa cubista, diseñada por el arquitecto Mallet-Stevens, discípulo de Le Corbusier. El filme llevó por título *Le mystère du Château de Dèz*, pero es mucho más recordada la otra película que patrocinaron, que fue precisamente *La edad de oro*. A Dalí le sentó muy mal que su amigo cobrase por este rodaje, un enfado que se añade al que ya sentía por el hecho de que la filmación se hubiese iniciado sin contar con él, pese a ser coescritor del guión y autor de diversos bocetos e ideas que figuran en su correspondencia y fueron empleados en la producción.

A estas razones para el resentimiento cabe añadir una explicación de carácter biográfico –la antipatía entre Gala y Buñuel– y otra ideológica, muy profunda: Salvador Dalí nunca comprendió la dimensión moral que el surrealismo asumió de la mano de Breton; tomó el movimiento como una variante de la rebelión dadaísta y, llevado por ese instinto de provocador que no ha superado la fase de *enfant terrible*, pudo ver en su protofascismo un modo de llevar el surrealismo hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, tengo mis dudas acerca de su fascismo íntimo. Algo muy diferente sucede con Buñuel, cuyas simpatías comunistas revelan que sí comprendió la faceta moral del movimiento (pues el comunismo era por aquellas fechas un asunto moral).