

Buñuel, desde la vanguardia al compromiso. Entre *Menjant garotes* y *Así es la aurora*

Ángel Vega¹

Investigador independiente

RESUMEN: En 1930, Luis Buñuel realizó *Menjant garotes*, una pequeña película documental de poco más de cuatro minutos, en la que filma unas escenas de la vida cotidiana de Salvador Dalí Cusí y su esposa Catalina Domènech. La película fue filmada durante el rodaje en Cadaqués de algunas escenas de *La edad de oro*. Todo parece indicar que su realización estuvo motivada por la necesidad de congraciarse con el poderoso notario que, muy enfadado por el escándalo familiar suscitado por su hijo, podía llegar a generar problemas o contratiempos en el rodaje del largometraje. Buñuel no solo va a “agradecer” al señor notario que le permita filmar en Cadaqués sin contratiempos la película, también será el pretexto para dar por finalizada la etapa de colaboración con su amigo y, además, le servirá para cuadrar cuentas con la burguesía que tan bien representa el notario. Para ello, Buñuel se valdrá de alusiones a *Un perro andaluz*, *Nosferatu* o *El fantasma de la libertad* que, siendo muy posterior en el tiempo a la película de los Dalí, acabó, por capricho de la historia, convertida en un “antecedente” de la misma. Años después, tras su regreso a Europa, Buñuel vuelve a recuperar su película familiar en *Así es la aurora* pero, después de Auschwitz, las cosas habían cambiado mucho.

Palabras clave: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, *Así es la aurora*, Nuevo Romanticismo.

ABSTRACT: In 1930, Luis Buñuel made *Menjant garotes*, a small documentary film of just over four minutes, in which he films some scenes from the daily life of Salvador Dalí Cusí and his wife Catalina Domènech. The film was filmed during the filming of some scenes from *The Golden Age* in Cadaqués. Everything seems to indicate that its production was motivated by the need to ingratiate himself with the powerful notary who, very angry about the family scandal caused by his son, could cause problems or setbacks in the filming of the feature film. Buñuel will not only “thank” the notary for allowing him to film the film in Cadaqués without any setbacks, it will also be the pretext to end the stage of collaboration with his friend and, in addition, it will serve to settle accounts with the bourgeoisie who The notary represents so well. To do this, Buñuel will use allusions to *An Andalusian Dog*, *Nosferatu* or *The Phantom of Liberty* which, being much later in time than the Dalí film, ended up, by the whim of history, becoming a “precedent” of the same. Years later, after his return to Europe, Buñuel returned to recover his family film in *Así es la aurora* but, after Auschwitz, things had changed a lot.

Keywords: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, *This is the dawn*, New Romanticism.

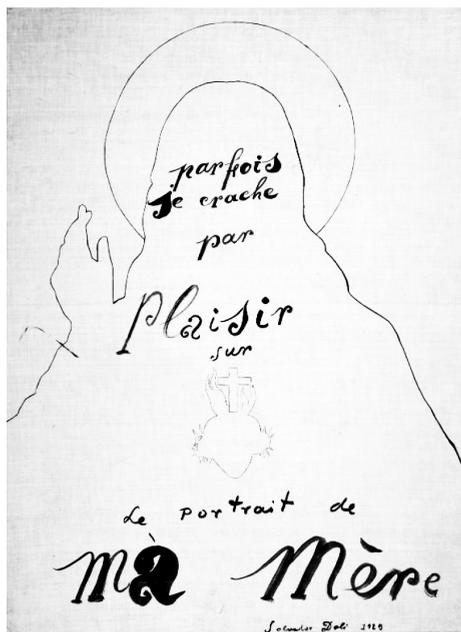
1 Dirección de contacto: angelsvega@hotmail.com. ORCID: 0009-0005-6930-4058.

RÉSUMÉ: En 1930, Luis Buñuel réalise *Menjant garotes*, un petit film documentaire d'un peu plus de quatre minutes, dans lequel il filme quelques scènes de la vie quotidienne de Salvador Dalí Cusí et de son épouse Catalina Domènech. Le film a été tourné lors du tournage de certaines scènes de *L'Âge d'Or* à Cadaqués. Tout semble indiquer que sa production a été motivée par la nécessité de s'attirer les bonnes grâces du puissant notaire qui, très en colère contre le scandale familial provoqué par son fils, pourrait causer des problèmes ou des revers dans le tournage du long métrage. Buñuel non seulement "remerciera" le notaire de lui avoir permis de tourner le film à Cadaqués sans aucun problème, ce sera aussi le prétexte pour mettre fin à l'étape de collaboration avec son ami et, en plus, cela servira à régler ses comptes avec le bourgeoisie que Le notaire représente si bien. la même. Des années plus tard, après son retour en Europe, Buñuel revint récupérer son film familial dans *Así es la aurora* mais, après Auschwitz, les choses avaient beaucoup changé.

Mots clé: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, *Ceci est l'aube*, Nouveau romantisme.

Introducción

Entre el 20 de noviembre y el 5 de diciembre de 1929, Dalí expone por primera vez en la galería Goemans. Entre los once cuadros que cuelga figura *Le Sacré-Coeur*, una tinta sobre lienzo, que habría de ser el causante de su expulsión de la casa familiar y, como consecuencia, de la realización de *Menjant garotes*, por parte de Buñuel.



Tras leer en la prensa la noticia sobre el cuadro con la injuriosa frase escrita sobre la silueta del sagrado corazón, que su hijo había presentado en la galería francesa, el enfurecido notario le expulsa de la casa familiar.² Poco después, al enterarse de que su hijo había comprado una pequeña barraca propiedad del hijo de Lidia en Port Lligat, con la intención de convertirla en su residencia, le escribe una carta a Buñuel. En ella le pide que informe a su hijo de que también le tiene prohibido acercarse a Cadaqués, y que está dispuesto a recurrir a la fuerza pública, o a cualquier otra forma de presión, para evitar que se presente en el pueblo.³ En vista de las duras advertencias que el padre dirige a su hijo, y conociendo bien el carácter autoritario y el gran poder social del padre de su amigo, Buñuel consideró muy conveniente evitar cualquier tipo de problemas ante el inminente rodaje, en los alrededores del cabo de Creus, de varias secuencias de su película. A pesar de la urgencia de tiempo de rodaje, agravado por el mal tiempo atmosférico reinante, el cineasta accedió a filmar con negativo destinado al rodaje de *L'Àge d'or*, una pequeña película que mostrase la feliz vida familiar del notario y su segunda esposa, Catalina Domènech, “la tieta”.

Menjant garotes

Rodada casi con total seguridad entre los días 3 y 10 de abril de 1930, *Menjant garotes*, como ahora se denomina la película, es un pequeño filme de 83,2 metros, con una duración de poco más de 4 minutos. Buñuel filma en ella varias escenas de la vida familiar del notario y su esposa, que culminan con el succulento festín de erizos de mar con el que el padre del pintor se regala en presencia de su mujer. Una vez finalizado el rodaje, el filme fue proyectado a la familia. A Salvador Dalí Cusí le gustó tanto “su película”, que hizo que la pasaran en el cine de Cadaqués. Sin embargo, a juzgar por su buen estado de conservación, su tiempo de exhibición debió de ser breve. Una vez finalizada la novedad, la película fue guardada por Ana María Dalí en una caja de galletas durante sesenta años, sin que nadie hablara de ella, ni volviera a ser proyectada hasta que, una vez fallecida esta, sus herederos entregaron la caja a la Filmoteca de Cataluña.⁴

2 A Salvador Dalí, padre, ya le habían llegado a finales de noviembre rumores sobre el asunto del cuadro, pero lo que colmó su paciencia fue leer en La Gaceta Literaria un artículo firmado por Eugenio d'Ors en el que, tras reconocer en Dalí un temperamento bien dotado para el arte, lamentaba su obscenidad, su ánimo de escándalo y, sobre todo, la ofensiva frase del cuadro expuesto en París (GIBSON, I., *Dalí joven, Dalí genial*, Barcelona, Penguin Random House, 2019, pp. 378-379).

3 AGUER, M. y FANÉS, F., “Biografía” en *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, MNCARS, pp. 39-43.

4 FANÉS, F., “Antes de Las Hurdes”, en GUIGON, E (ed.), *Luis Buñuel y el Surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000, pp. 189-213; GIBSON, I., *op. cit.*, pp. 400-405..

El filme se abre con un plano general de una sala en la que una mujer (Catalina Domènech, “la tieta”), permanece sentada en una silla mecedora, leyendo ante un inmenso ventanal.



Hay algo en la imagen de Catalina Domènech, algo en su manera de sentarse leyendo, en la estructura y diseño de la mecedora, en la fuente de iluminación, que nos “golpea” a modo de un *punctum* barthiano.⁵ Algo que nos reenvía a otro lugar ya conocido, que nos retrotrae a otra sala similar.



5 BARTHES, R., *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 63-66.

En este plano de *Un perro andaluz*, Buñuel y Dalí colocan a Simone Mareuil en una posición muy cercana a la que el cineasta colocará a la Tieta en *Menjant ga-rotos*: ambas mujeres sentadas erguidas, con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, y mostrando las piernas; ambas leyendo un libro, y recibiendo la luz desde un gran ventanal situado a su izquierda.

He aquí, pues, la primera referencia a su amigo Dalí, de quien ya ha comenzado a distanciarse ante la imposibilidad de trabajar juntos como antes de la irrupción de Gala. A Buñuel no le interesa mostrar un cuadro u otra imagen directa o indirectamente atribuible al pintor, por eso la referencia a su amigo ausente se va a focalizar en la composición del propio plano inicial de la película familiar, tan similar al de Simone Mareuil leyendo en *Un perro andaluz*. Plano que, además de suponer una velada alusión al filme realizado por ambos a dúo, pone en escena fantasmáticamente al propio Salvador, a quien convoca valiéndose del difuminado reflejo de la figura de su padre, apenas entrevisto en el cristal de la puerta.

A partir de aquí, Buñuel no solo comienza su estrategia de congraciamiento con el señor Notario, también inicia un plan de “eliminación” de ambas figuras: la de su amigo, valiéndose de su padre, y la de la clase social a la que todos pertenecen, al igual que lo estaba llevando a cabo en su rodaje de *La edad de oro*, en los acantilados de Creus.

Inmediatamente, la imagen del padre reflejada en el cristal de la puerta da paso a la imagen real del mismo. Ante la atenta mirada de su mujer, un Salvador Dalí Cusí jovial pone en funcionamiento un tocadiscos portátil colocado en el alfeizar del ventanal, símbolo inequívoco del elevado estatus social y cultural de la familia que el notario quiere destacar.

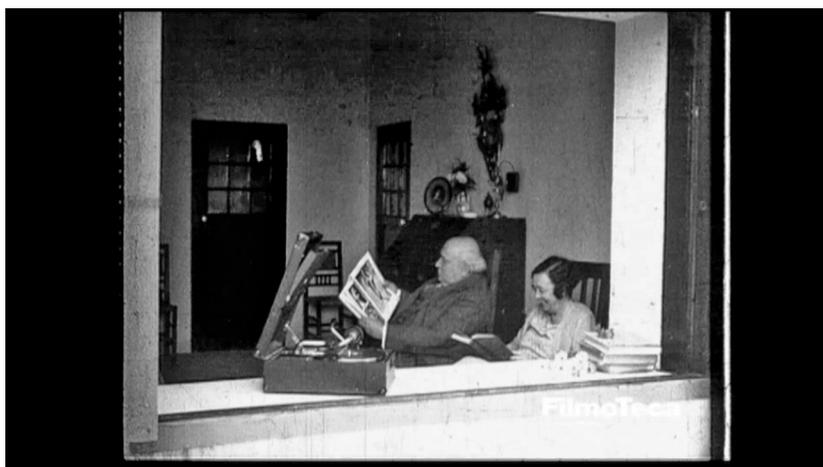


Acto seguido recoge una revista depositada junto al tocadiscos, en el propio alfeizar, y se dispone a abandonar el lugar.



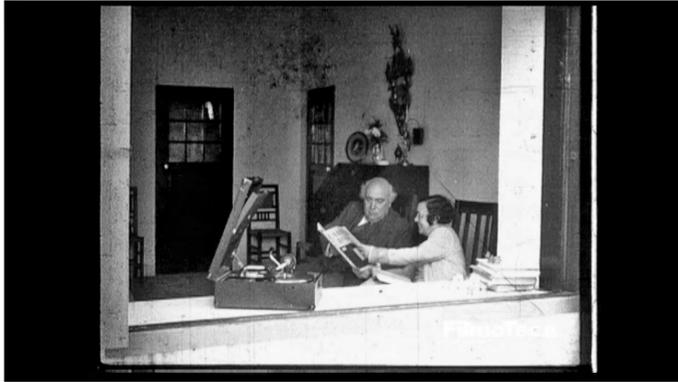
Al mismo tiempo, en el cristal de la puerta se vuelve a entrever una figura que parece muy atenta, aunque excluida, al desarrollo de la plácida escena familiar.⁶ Sin ninguna duda, volvemos a estar ante una nueva imagen fantasmática del pintor expulsado del paraíso paterno, invocada por su amigo.

A continuación, sin interrumpir la continuidad del plano, el notario entra en la sala y se dirige a otra mecedora, tomando asiento al lado de su esposa. Un cambio de plano nos permite ver en plano medio, desde el exterior del edificio, al matrimonio leyendo juntos dentro de la sala familiar. Él ojea un número de la revista de arte ilustrada, *Cahiers d'Art*, mientras ella sigue leyendo el mismo libro que leía anteriormente.



6 Félix Fanés sostiene que la figura reflejada podría ser la del propio Buñuel dirigiendo la escena. Véase FANÉS, F., *op. cit.* p. 192.

Instantes después, él reclama la atención de ella y le muestra algo en la revista que a los espectadores no se nos permite ver.



¿Qué puede significar este gesto, esta negativa a compartir con nosotros aquello que llama poderosamente la atención de los personajes? En *Un perro andaluz*, Buñuel y Dalí no dudaron en hacer partícipes a los espectadores de aquello que Simone Mareuil miraba con suma atención, en el libro que tenía en sus manos. Así, tras el plano de conjunto en el que la actriz leía plácidamente en su habitación, un fundido, con cambio de eje y escala, nos la muestra leyendo en plano medio frontal. El ruido de un ciclista que pasa por la calle interrumpe su atención. Enojada, arroja el libro. A continuación, un primer plano del libro abierto posado sobre una mesa, entre una jeringuilla y una jaula, nos permite ver una reproducción fotográfica del cuadro *La encajera*, que Johannes Vermeer, el pintor holandés que tanto admiraba Dalí, pintara hacia 1669.





No cabe duda que en *Menjant garotes*, la negativa de Buñuel a permitir ver aquello que parece alterar al matrimonio conlleva, de algún modo, la exclusión de Dalí y la reivindicación de su exclusiva autoría, de su poder único para tomar decisiones sobre la realización del filme. Negarse a insertar en la película un plano que muestre lo que mira la pareja y que contenga una imagen que pudiera ser causa de agrado o enfado de Dalí, un plano que pudiera suponer algún tipo de responsabilidad de su amigo en la elección del contenido del mismo, corrobora su distanciamiento y rechazo definitivo a cualquier forma de colaboración artística con él. Por eso, a diferencia de la opción adoptada por ambos en *Un perro andaluz*, en *Menjant garotes* Buñuel rechaza mostrar aquello que tan poderosamente llama la atención de la pareja.

Inmediatamente ambos, visiblemente serios, se levantan de sus asientos y salen de la sala.



¿Cómo no considerar esta pequeña escena como un nuevo *punctum*, algo que atrae nuestra atención y la dirige hacia el motivo de la expulsión del pintor de la casa paterna? Parece como si Buñuel, de manera sibilina, estuviera poniendo en escena el preciso momento en el que el padre descubre la traición de su hijo a la memoria de su madre y a la respetabilidad, decoro y buen nombre de la familia.

Además, esta pequeña escena le permite a Buñuel anticipar el comienzo de su tarea de demolición de los ideales burgueses respetados por el padre. Esta escena del matrimonio leyendo y comentando la noticia de la revista, adelantan otra escena “similar” rodada por el calandino en 1974, en *El fantasma de la libertad*, que viene a corroborar lo adelantado por nosotros. En esta otra escena, Buñuel “retrata” a una pareja burguesa que aprovecha la visión de unas imágenes supuestamente pornográficas, regaladas por un pedófilo a su pequeña hija, para excitarse sexualmente. Estas imágenes supuestamente obscenas y abyectas que les incomodan, indignan y entristecen en grado sumo.



Pero que acaban por excitar a la pareja.



No son otra cosa que...



simples postales turísticas.⁷ Esta escena sobre la fatuidad e incoherencia de la burguesía, rodada por el cineasta en *El fantasma de la libertad* viene a reafirmar, 44 años después, su convencimiento de la ignorancia y fatuidad mostrada por el padre, indignado por el cuadro de su hijo. El *Sagrado Corazón* que Dalí pintó y expuso en la galería de Goemans, y que le supuso su expulsión de la casa paterna, no era otra cosa que una tarjeta postal o un “reclamo turístico” para burgueses; un ejercicio de *épater les bourgeois* cuyo único objetivo era obtener nombre y fama rápidamente. El escándalo suscitado por el cuadro acabó convirtiéndolo en

⁷ Esta inesperada “sorpresa” no deja de tener su punto de ironía si tenemos en cuenta que el propio Dalí defendió en su conferencia “*Posición moral del surrealismo*”, que tuvo lugar en el Ateneu barcelonés, el 22 de marzo de 1930, que: “...consideramos la tarjeta postal como el documento más vivo del pensamiento popular moderno, pensamiento tan profundo y agudo que escapa al psicoanálisis (me refiero especialmente a las tarjetas postales pornográficas)...”. Véase GIBSON, L., *op. cit.*, pp. 396-399.

una suerte de dispositivo que ponía en evidenciaba tanto la fatuidad supina del padre como el comienzo de un desmedido afán de notoriedad, fama y dinero por parte de su amigo.

Finalizada la primera parte del filme (La escena de la lectura en la sala y la siguiente, con la pareja sentada a una mesa tomando café en el exterior de la casa), se inicia su segunda y última parte, que transcurre íntegramente en el jardín de la casa. Allí los esposos recorren las diferentes terrazas y parterres del jardín contemplando, arreglando o regando algunas plantas y arbustos, para acabar sentándose a una mesa colocada en una de las terrazas, donde el notario se dará un festín de erizos en compañía de su mujer, que le atiende servicialmente en la mesa.



Esta secuencia que combina en su construcción planos generales y planos de conjunto, picados o contrapicados, puede ser entendida como una tarjeta postal en movimiento remitida por Buñuel, en la que se muestra, como en cualquier postal, lo más característico y destacable de la vida familiar del notario. Una familia perfectamente estructurada, en la que cada uno de sus miembros ocupa un lugar preestablecido, y actúa conforme a lo que se espera de él. El esposo detenta el poder

de forma notoria, sin fisura alguna. Si en la casa él era quien hacía funcionar el tocadiscos, dirigía la conversación, indicaba el momento de levantarse y abandonar la sala e, incluso, en la mesa exterior cogía la cafetera de las manos de su mujer para servir él mismo los cafés, en esta secuencia del jardín también es él quien dirige los recorridos por las terrazas, indica los lugares donde detenerse y es, también, quien realiza las labores de mantenimiento necesarias. Su mujer se limita a esperarle pacientemente, a seguirle dócil por los senderos del jardín, a contemplar embelesada las labores de mantenimiento realizadas por su marido o, cuando este le cede la regadera, se limita a dirigirla hacia el lugar que él le indica.

Si la escena de la lectura conjunta de la pareja en la sala de la casa, permite entrever el inicio del ataque del cineasta al mundo que representa y defiende el padre del pintor, será la escena de la comida de erizos la que le permite culminar el proceso de ruptura e interrupción de la colaboración con su amigo, y conjeturar la inminente desaparición del mundo que representa y defiende el propio notario.

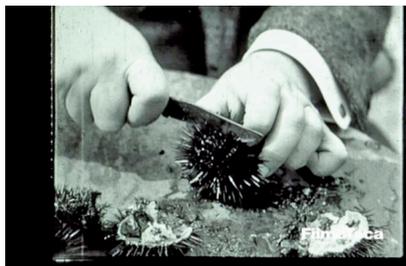
Para remarcar la ruptura y finalización de colaboración con su amigo, Buñuel se va a servir tanto de una fotografía del pintor tomada por el propio cineasta el día 6 de diciembre de 1929, poco después de que el notario hubiera expulsado a su hijo, como en los últimos planos de la escena de la comida de los erizos.

Tras el escándalo familiar de *Le Sacré-Coeur*, Salvador Dalí Cusí expulsa a su hijo de la casa de Figueras. No obstante, esperando, tal vez, su retractación le permitió alojarse en la casa de Cadaqués. Dalí se dirigió allí con Buñuel, con quien escribía en esos momentos en Figueras el guión de *La edad de oro*. Pocos días después, antes de la partida de Buñuel hacia Zaragoza, Dalí recibió una carta de su padre en la que le comunicaba que quedaba desterrado de la familia y, presumiblemente, que quedaba desheredado, tras los cambios realizados en su testamento. Lejos de amilanarse, Dalí se corta los cabellos y los entierra en la playa de Es Llané, afirmando así su intención de no arrepentirse y comenzar una nueva vida. Luego decide raparse al cero y le pide a Buñuel, que había vuelto a Cadaqués, que lo fotografíe apoyado a la pared de la casa, con una estrella de mar a modo de pajarita y un erizo sobre su cabeza, como primera alusión a la leyenda de Guillermo Tell, que tanta repercusión habría de tener en su próxima pintura. Tras la partida de Buñuel, Dalí se quedó unos días solo en Cadaqués. Tras hartarse de comer erizos de mar, se marchó definitivamente.⁸

8 GIBSON, I., *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 315-318



Buñuel “recoge” esta instantánea suya, en la que su amigo Salvador se ofrece, como nuevo hijo de Guillermo Tell, a la puntería e ira de su padre. Pero ni Salvador Dalí padre es un legendario y certero Guillermo Tell figuerense, ni Salvador Dalí hijo porta sobre su cabeza una manzana. El fruto elegido para coronar su cabeza desnuda es un erizo de mar, un “fruto” marino muy apreciado por el padre. Por eso el detalle y detenimiento con el que el cineasta muestra el ritual de preparación y degustación de los erizos, por parte del señor notario. 57” sobre un total de 250” (4’ 10”, por la copia de que disponemos), una quinta parte del total de la película está consagrada a mostrar el padre, al igual que un moderno Saturno, devora metafóricamente a su hijo que se le ha ofrecido en sacrificio “transmutado” en erizo de mar. Si en la primera escena del filme, Buñuel convocaba a su amigo valiéndose del difuminado reflejo de su padre en el cristal de la puerta, aquí lo hace sirviéndose de esta escena en la que su padre armado con una aguzada navaja se entrega a abrir, limpiar, seleccionar las partes comestibles de los erizos y, finalmente, a devorar con unción su contenido, servido puntual y eficazmente por su mujer.



Finalizado su festín el padre sonríe satisfecho ante el gesto complacido de su mujer. Un último trago de vino, a modo de brindis, pone fin al festín y a la película.



Con este último trago de vino el padre parece dar por zanjada la crisis familiar abierta por su hijo. De igual modo, Buñuel aprovecha también esta clausura paterna de la crisis familiar para anunciar, metafóricamente, el fin de su etapa de trabajo conjunto con su amigo.⁹

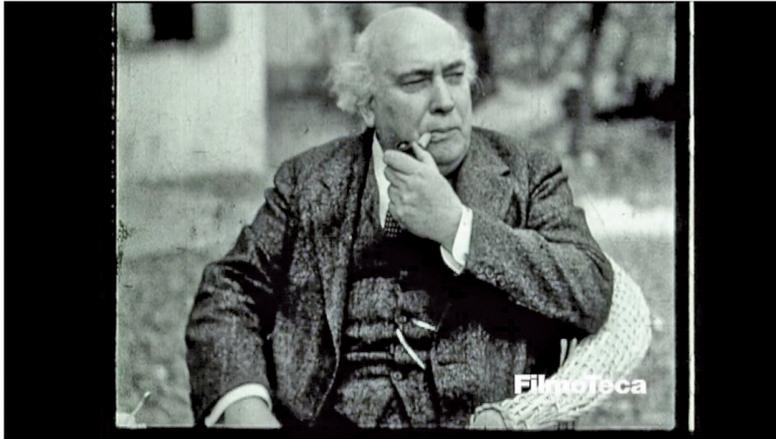
Esta misma escena del festín de erizos le sirve también para augurar el oscuro futuro que le aguarda a la clase social a la que tanto el padre de su amigo como su propia familia pertenecían. Hemos visto que durante la escena final de *Menjant garotes*, Salvador Dalí padre come erizos sentado a una mesa del jardín, ante la atenta y servicial mirada de su mujer. Mientras prepara y come la carne de los erizos algo vuelve a golpearnos en el transcurso de la escena, reclamando nuestra atención y transportándola a otro lugar. Varios gestos y expresiones de su rostro mientras come los erizos, su prominente cabeza calva y su melena, la práctica ausencia de cuello o sus manos sujetando ansiosas los trozos de erizo de los que extrae la carne, atrae nuestra atención y nos hace recordar algo ya visto anteriormente en *Nosferatu*, el filme que F. W. Murnau rodó en 1922. Nos referimos a ciertos planos de Knock, el inquietante agente inmobiliario que envía a Hutter a Transilvania con el propósito de venderle una casa al conde Orlok.

⁹ Doce años después, en su *Vida secreta de Salvador Dalí*, el pintor daba por zanjada la crisis familiar de una manera que recuerda el final de la película. En su autobiografía, Dalí escribía: "Despaché un almuerzo compuesto de erizos de mar, tostadas y un picante vinillo tinto. Mientras aguardaba el taxi, que se retrasaba, observaba la sombra de mi perfil, que se proyectaba sobre un muro enjalbegado. Tomé un erizo de mar, lo coloqué sobre mi cabeza y adopté la posición de firme ante mi sombra: Guillermo Tell..." ¿puro azar, o conocía Dalí la película que había realizado su amigo? Véase DALÍ, S., *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueres, DASA, 1981, p. 272.



El siniestro Knock, el todopoderoso agente inmobiliario que controla fincas y casas, ventas y alquileres en la ciudad, de quien dependen la felicidad y la seguridad de las personas que están cercanas a él; el mismo que, como sabremos más adelante, también depende de poderes superiores, y que pagará con su vida el enfurecimiento de los vecinos de su ciudad, parece anunciar el futuro que parece aguardarles al notario y a la burguesía a la que pertenece.

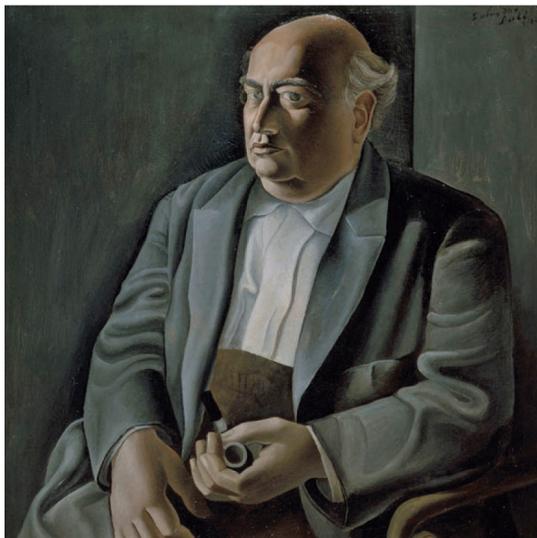
Tal vez por eso, Buñuel, intercala la panorámica que muestra el otro lado de la vida familiar de los Dalí, la vida cotidiana de los habitantes comunes del lugar, entre dos planos medios de un Salvador Dalí padre que mira preocupado. En la primera parte del filme cuando la pareja abandona la sala donde estaban leyendo, un cambio de plano permite verlos dirigirse a una mesa ubicada en el exterior de la casa. Sentados a ella, Catalina comienza a servir el café, pero es interrumpida por Salvador, que continúa la tarea. Una vez llenas las tazas, un corte a plano medio le muestra encendiendo su pipa. Luego mira interesado hacia un lugar en off.



Tras este plano medio de Salvador Dalí padre, Buñuel inserta una panorámica de izquierda a derecha que permite ver que lo que el notario miraba con tanto interés era la rada de Cadaqués. En ella dos niños se dirigen hacia un bote, un adulto pesca y otro chiquillo que camina hacia atrás por la orilla, detiene su marcha unos instantes para mirar a la cámara.



Tanto la marcha atrás como la mirada a cámara son un desafío del niño a la normalidad fílmica y social, un efecto de distanciamiento introducido por Buñuel, para poner en guardia al espectador.¹⁰ Rechazar la pauta establecida de caminar de cara al objetivo, atreverse a mirar de frente a la cámara y persistir en su acción de caminar a la contra, son acciones que subrayan de manera implícita el rechazo del orden constituido, y son introducidas por el cineasta para remarcar simbólicamente su distancia respecto a la norma social defendida por el padre y, también, la distancia que comienza a vislumbrar hacia su propio amigo. La figura poco simpática de Salvador Dalí padre, recogida en ese plano medio, en una postura deudora del retrato que su hijo le había realizado en 1925, le sirve a Buñuel para aludir de nuevo a su amigo. Con ese plano que parece inmediato en el tiempo al retrato pintado por Dalí (en el cuadro, el padre sujeta en su mano izquierda la pipa, mientras su mano derecha descansa sobre su pierna derecha; en el filme, la mano izquierda del padre acaba de llevar la pipa a su boca, mientras su mano derecha sigue reposando sobre su pierna derecha), Buñuel vuelve a asociar al pintor con su padre como ya había hecho, valiéndose del indefinido reflejo de la figura del padre en el cristal de la puerta de la sala, en la escena inicial de la película.



10 La mirada y el gesto mínimo que el niño dirige hacia la cámara, parecen ir más destinados a buscar la complicidad con el cineasta que a establecer relación con el notario.

Inmediatamente, Buñuel vuelve a insertar un nuevo plano medio del notario mirando con interés y preocupación hacia ese lugar off, hacia ese mundo ajeno a él, que permanece en una calma aparente.



Sin embargo, en este plano algo se ha “roto”, algo causa desazón en su interior y no parece presagiar nada bueno. Algo en la duración del plano rompe su calma y quiebra la sintonía con el referente pictórico. No solo es la mirada preocupada del padre la que retiene nuestra atención, la que nos indica que algo extraño, incontrolado está ocurriendo. Algo que tiene que ver con ese niño que rehúsa caminar como todos y le devuelve orgulloso la mirada. Por eso ahora todo su cuerpo entra en tensión, expectante. Por eso ahora su mano izquierda se retrae y es la derecha la que acude a retirar la pipa de la boca. Meses después la proclamación de la República y, cinco años más tarde, el inicio de la Guerra Civil, harían tambalear peligrosamente la vida de las personas y clases reales de esta historia.

¿Qué motivó esta velada crítica hacia su amigo, en *Menjant garotes?*, ¿esta inesperada decisión de dejar a un lado definitivamente su colaboración con Dalí? ¿Qué motivó la ruptura que, con el tiempo, habría de llevarle a iniciar su marcha al pueblo¹¹ y la aceptación del compromiso? Habitualmente se acepta que Gala fue la causante del distanciamiento entre Dalí y Buñuel, que su influencia en el pintor rompió la armonía de trabajo entre ambos y supuso su alejamiento. Seguramente Gala pudo contribuir al desacuerdo entre ambos, pero no debió ser ni la causa exclusiva, ni tampoco la más importante. Pensamos que el distanciamiento venía de un poco más atrás. Con la publicación del segundo Manifiesto de Surrealismo en 1929, y su llamada a la implicación y compromiso con la lucha de clases, la clase trabajadora y el Partido Comunista, el grupo dirigido por Breton comenzó a polarizarse en dos facciones bien diferenciadas: la de los políticos, capitaneada por Aragon, en la

11 Utilizamos aquí la expresión “marcha al pueblo” en el sentido que le da Víctor Fuentes en su ensayo sobre la toma de conciencia social de los escritores de la vanguardia, que abandonaron la escritura deshumanizada para comprometerse con la dura realidad social de la España del momento. Véase FUENTES, V., *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones De La Torre, 1980.

que se integró Buñuel y la de los puros, que vino a capitanear Dalí con su método paranoico-crítico. Esta toma de posición entre los políticos del surrealismo debió de ser, sin duda, tanto la principal causa de su distanciamiento con Dalí, como la del visceral rechazo a la burguesía que el padre representaba.

Más adelante, tras su ingreso en el Partido Comunista, su abandono del surrealismo¹² y su vuelta a España, Buñuel tuvo que conocer los escritos sobre arte y literatura de avanzada que salían de la pluma de José Díaz Fernández y otros colaboradores de revistas como *Post-Guerra* o *Nueva España*. Estas publicaciones, y las conversaciones con sus amigos Ramón Acín y Rafael Sánchez Ventura, entre otros, debieron contribuir a la evolución de su punto de vista político, hasta llevarlo a la realización de *Las Hurdes* o, ya integrado en Filmófono, producir una serie de filmes populares totalmente ajenos a la zafiedad y ramplonería que caracterizaba mayoritariamente a la producción cinematográfica hispana de la época, y con un marcado apoyo a la causa popular, criticando los tópicos sexistas de la sociedad, el señoritismo parasitario de patronos y propietarios o el abuso y la brutalidad patriarcal, mientras se defiende con decisión el divorcio como

12 El 23 de marzo de 1932, dos meses antes de escribirle a Breton anunciándole su abandono del surrealismo, Buñuel escribe una carta a Noailles sugiriéndole remontar de nuevo *La edad de oro*, reduciéndola a unos 20 minutos, para esquivar la censura y poder alquilarla y explotarla comercialmente. El productor, Pierre Braunberger, se encargaría de realizar los trámites administrativos pertinentes y de respaldar los gastos ocasionados en el remontaje. Charles de Noailles no ve inconveniente en realizar los cambios que Buñuel considere necesarios pero le pide, que en la “nueva” película, se evite cualquier referencia a él y su esposa, y que sean suprimidas las imágenes del ostensorio en el coche, el personaje vestido de blanco en el castillo y la cruz con cabelleras que cierra el filme. Buñuel realiza el remontaje entre finales de marzo y el 21 de septiembre, suprimiendo las imágenes pedidas por el vizconde y añadiendo, necesariamente, nuevas supresiones de escenas e imágenes con el fin de reducir el filme a 20 minutos. Desconocemos el remontaje final de *Dans les eaux glacées du calcul égoïste* (1932), tal como bautizó Buñuel su nueva película, aunque sí sabemos, por carta del cineasta a Noailles, que también decidió suprimir la escena en la que Modot daba la patada al ciego, pues ya no estaba de acuerdo con su espíritu. Si Buñuel suprimió las escenas e imágenes claramente lesivas para la religión, tal como habían solicitado los Noailles, y también presumiblemente, como apuntan Paul Hammond y Román Gubern, las de los escorpiones, los bandidos y la salida del castillo de Silling, por innecesarias para el desarrollo de la nueva historia, ¿qué motivo le llevó a eliminar también la escena en la que Modot le da una patada al ciego? Esta escena, tan inconveniente como la de la bofetada a la madre de su amada o la del asesinato del hijo del guardabosques a manos de su propio padre tiene, a mayores, una carga emocional que la convierte en tabú. Agredir a un ciego podía ser visto como una agresión a un herido de guerra o, lo que aún sería peor, como una sutil aceptación de las políticas eugenésicas defendidas por los grupos fascistas. En cambio, la bofetada a la marquesa solo es un asunto de lucha de clases; el asesinato del niño, aunque insoportable, es una prueba inapelable de la deshumanización y alienación a las que el orden burgués somete al proletariado. Poco después, el 6 de mayo de 1932, Buñuel dirigía una carta a Breton, en la que le anunciaba su abandono del surrealismo, dadas las incompatibilidades existentes entre la línea de acción del grupo y la del Partido Comunista, al que pertenecía y, también, por su posición favorable a Aragón, duramente criticado por sus compañeros por el caso “*Front Rouge*”. Véase NADEAU, M., *Historia del Surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 162-209; GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Zaragoza, PUZ, 2021, pp. 115-315.

solución a los problemas conyugales irresolubles, y se reivindica la solidaridad y el apoyo mutuo entre trabajadores y vecinos como mejor forma de convivencia y defensa. Poco después, la Guerra Civil y el posterior exilio cercenaron esta opción de trabajo, que no volvería a hacerse realidad hasta la realización de *Los olvidados*, y, a partir de su vuelta a Europa, a la realización de *Así es la aurora*, que recogería la propuesta de *Menjant garotes*, pero revisándola ampliamente conforme a los postulados “morales” del “Nuevo Romanticismo”, defendido por José Díaz Fernández,¹³ o del “compromiso” defendido por Jean-Paul Sartre y otros escritores y críticos del momento.¹⁴

Así es la aurora

Buñuel no volvió a ver *Menjant garotes*, ni tampoco habló de ella nunca¹⁵ pero debía recordarla muy bien. Su huella puede rastrearse fácilmente en otras obras suyas. Ya hemos visto como en *En el fantasma de la libertad*, Buñuel alude maliciosamente a la película familiar de los Dalí. Pero será en *Así es la aurora*, el filme que propició su vuelta a Europa, donde Buñuel retome lo insinuado en la película familiar de los Dalí. De nuevo Buñuel convocará a su antiguo amigo, pero no fantasmáticamente sino de manera clara, aunque indirecta. De nuevo la familia burguesa va a ser puesta en solfa, si bien ahora no va a ser el padre quien salga peor parado, sino la hija que en *Menjant garotes* permaneció totalmente ausente.

En determinado momento de *Menjant garotes*, Buñuel coloca un plano medio de Salvador Dalí padre encendiendo su pipa y dirigiendo su mirada hacia un lugar fuera de campo. A continuación, una panorámica de la rada de Cadaqués permite descubrir cuál era el objeto de su atenta mirada. Luego un nuevo plano medio del notario vuelve a mostrarlo mirando con preocupación hacia el lugar que ya conocemos. Aquella mirada preocupada del padre no hacía presagiar nada bueno, y sugería el augurio de la Guerra Civil.

13 José Díaz Fernández definió el Nuevo Romanticismo como un nuevo arte que coloca lo humano en primera línea, desbancando el interés por la tradición y el estilo defendidos por los academicistas y vanguardistas. Un nuevo arte en el que los creadores no trabajen para un más allá del mundo, sino para un más allá del tiempo, para la historia y las generaciones venideras. Véase DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid, José Esteban, editor, 1985, pp.41-45 y 55-58.

14 SARTRE, J-P., *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2016.

15 Dalí tampoco habló nunca de la película, aunque sí pudo haberla visto alguna vez tras su reconciliación familiar. Esto explicaría la similitud entre el “cierre” de la crisis familiar narrado por Buñuel y el que el pintor relata en su autobiografía.

Veinticinco años después, tras una guerra civil y más de quince años de exilio, en *Así es la aurora*, Buñuel vuelve al tema. En esta adaptación de la novela homónima del francés de origen español, Emmanuel Roblès, el cineasta comienza su filme de una manera que recuerda claramente el final de la primera parte de *Menjant garotes*. Tras una panorámica horizontal de izquierda a derecha que muestra una vista general del puerto de una ciudad, Buñuel inicia otra panorámica descendente desde la izquierda que permite ver la rada del puerto con sus aledaños y, poco después, a una mujer de aspecto burgués, Ángela (Nelly Borgeaud), que asciende la calle con gesto preocupado, y se detiene a mirar hacia la rada desde un lugar próximo a la cámara. Instantes después Ángela se gira, se sienta en el muro y comienza a buscar algo en su bolso. Unos maullidos llaman su atención, Dirige su mirada hacia el lugar donde, tras un cambio de plano, un niño sentado contempla como un grupo de gatitos comen los restos de un pescado.



Buñuel comienza su relato de una manera casi simétrica al final de la primera parte de su película sobre la familia Dalí. En este caso vemos en primer lugar la rada. Luego vemos a una mujer preocupada que mira la rada unos instantes y, a continuación, busca abstraída algún objeto en su bolso. Por otra parte, tenemos idéntica calma sospechosa e idéntica grisura en el ambiente. Apenas se aprecia una única diferencia reseñable entre ambas películas. Aquí la protagonista es ella, la esposa e hija que, a pesar de estar físicamente ausente durante casi todo el desarrollo de la historia, será la persona en torno a la que girarán todos los acontecimientos. De alguna manera ella va a ocupar el lugar que ocupara Salvador Dalí padre en la película familiar. Ella representa los valores morales que defiende la burguesía y, por tanto, ella es quien recibe buena parte de las críticas del narrador.

Inmediatamente, mirando aún a los gatitos, Ángela comienza a caminar por una empinada calle que asciende hacia la parte alta del puerto.



Estas calles estrechas, pavimentadas sin criterio armónico con losas de diferente tamaño o, como veremos a continuación, articuladas a modo de escaleras de profundos e irregulares escalones, con notables deficiencias de drenaje y alcantarillado, traen a colación las pobres calles y caminos de los pueblos y alquerías de Las Hurdes que él filmara en 1932. Aquella película que supuso su consonancia y

aceptación de los postulados del “Nuevo Romanticismo” y su paso hacia un cine de avanzada preocupado por la realidad social del país, que ya no volvería a abandonar en su carrera, se hace presente así en este filme.

Poco más tarde, en su deambular sin rumbo por el barrio, Ángela se topa con un arriero que maltrata a su burro porque no puede arrastrar su carga por la empinada cuesta escalonada que tiene que subir.



Aterrorizada por la brutalidad que está presenciando se da la vuelta y huye de allí por un callejón lateral.



Esta breve escena del arriero, sin ninguna función cardinal en el desarrollo del relato, no es más que una pequeña catálisis que narra una acción secundaria. Aunque tiene una ligazón cronológica con los núcleos narrativos, su carácter es exclusivamente complementario. Sirve para unir dos momentos narrativos fuertes, con ligazón cronológica y lógica.¹⁶ Se trata de una escena prescindible. Su eliminación

16 BARTHES, R., “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Comunicaciones, N° III*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 18-23.

no dañaría la existencia ni inteligibilidad del relato. ¿Por qué Buñuel, tan poco amigo de desperdiciar tiempo y material, la ha incluido en su relato? ¿Cuál puede ser el motivo que le ha llevado a incluir este inesperado encuentro entre la bella y la bestia? Una “anécdota” de la biografía de Nietzsche, puede ayudarnos a comprender el motivo de su presencia en el filme. El 3 de enero de 1889, en la plaza Carlo Alberto de Turín, Friedrich Nietzsche ve como un cochero maltrata brutalmente a su extenuado caballo. Con la intención de protegerlo, se arroja llorando al cuello del animal. Sobrecogido por la compasión, se derrumba y es acompañado a su casa. Allí Nietzsche entra en un mutismo total hasta su muerte, acaecida diez años después. No pretendemos que la escena pueda ser una libérrima adaptación de la anécdota biográfica del filósofo. Sí, tal vez, una fuerte crítica al comportamiento social de la burguesía, subrayada con esta velada alusión a la diferencia de comportamiento entre Ángela y el filósofo alemán. Mientras los intelectuales afrontan los problemas y tratan de resolverlos con acciones más o menos acertadas y con mejor o peor fortuna, la burguesía se complace esquivándolos. Por eso Ángela, cuando se encuentra con esa brutal situación de violencia, lejos de intentar resolverla, se da la vuelta y huye del lugar colándose por un estrecho callejón lateral. Huida que remarca el comportamiento acomodaticio y deshumanizado propio de la clase burguesa a la que Ángela pertenece y que, a la postre, le dará acceso a otra realidad mucho más desasosegante.

Una vez atravesado el callejón, Ángela aparece en otra calle pavimentada también en cuesta escalonada, aunque más ancha. Se dirige a una fuente situada en uno de sus bordes y comienza a mojar un pañuelo con el que refresca su frente.



Mientras tanto, un grupo de niños corretea por la calle persiguiéndose unos a otros. Dando voces, todos ellos se cuelan por otro estrecho callejón. En otro cambio de plano, la cámara abandona a la mujer para encuadrar la calle por la que comienzan a aparecer los niños.



Lo que en el primero de los fotogramas parece un inocente juego de persecución infantil, se ve convertido en brevísimos instantes en una descarnada representación de la Guerra Civil. En el segundo de los fotogramas, el primer niño se detiene al oír las órdenes gritadas por sus perseguidores y levanta sus manos, portando en la derecha una pistola de juguete. Con malos modos, sus perseguidores le desarman y conducen fuera de la calle por el mismo callejón de entrada. Un nuevo cambio de plano nos traslada a un descampado, donde va a tener lugar el final del macabro juego.



Imitando el mundo de los adultos, los niños colocan al detenido ante un improvisado pelotón de fusilamiento. El líder, sin demasiados miramientos, venda los ojos al condenado. Finalizado el proceso se hace a un lado y comienza a dirigir el ceremonial de fusilamiento. La milagrosa aparición de la “aviación” impide la ejecución del detenido. Un nuevo cambio de plano permite ver la llegada de los “aviones” que, de inmediato, comienzan a bombardear, abortando la ejecución.



A continuación, otro cambio de plano nos permite ver la huida de los “aviones”, acosados por los disparos del ejército enemigo. En la esquina superior derecha del plano podemos ver a Ángela, desmayada sobre la fuente. Los niños y algunas mujeres que aciertan a pasar por la calle acuden a socorrerla.



Una vez que Ángela sale del callejón por el que ha huido tras su encuentro con el arriero maltratador, comienza una nueva secuencia con una estructura más compleja que la anterior escena del maltrato al burro. Se trata de una secuencia híbrida, formada por cinco escenas agrupadas en dos partes bien diferenciadas. La primera y la última escena (la llegada de Ángela a la fuente y la huida de la “aviación” y el desmayo de Ángela) forman una suerte de núcleo o función cardinal ligada lógicamente y cronológicamente a la primera y cuarta secuencias del filme (la de la presentación de Ángela y la de la presentación del doctor Valerio, su marido, y otros personajes de la historia). En cambio, las tres escenas centrales (la detención, el fusilamiento y el bombardeo) forman conjuntamente una catálisis o función secundaria, con exclusiva ligazón cronológica (suceden entre la llegada de Ángela a la fuente y su desmayo), pero no están ligadas lógicamente con la acción principal del filme. La historia

vivida por el doctor Valerio, Ángela, Clara o el comisario Fasaro, puede desarrollarse perfectamente sin la intervención de esta catálisis narrativa.

Inmediatamente, un diametral cambio de plano nos sitúa en las instalaciones de una fábrica, en la que ejecutivos y trabajadores interactúan entre ellos, dando comienzo “verdaderamente” el desarrollo narrativo central del filme.

¿Qué función pueden tener estas cuatro secuencias narrativas que, tomadas en conjunto, pueden ser consideradas una nueva catálisis, una acción secundaria que precede temporalmente al resto del relato, que no es necesaria para su desarrollo ni comprensión? Si tenemos en cuenta que este “prólogo” narrativo del filme no forma parte de la novela de Emmanuel Roblès que Buñuel adapta, podemos entender cuál es el significado del mismo. *Así es la aurora* fue la primera película europea de Buñuel tras su exilio, y no parece descabellado pensar que su función era la de reflexionar sobre una época pasada y darle un toque de atención a su “amigo” Dalí.

En *Menjant garotes*, Buñuel especulaba con la posibilidad de que un acontecimiento extraordinario pudiera hacer desaparecer la burguesía. Deseo que materializaba en la mirada preocupada del notario a la rada donde juegan y faenan los niños y pescadores de Cadaqués, en la escena final de la primera parte del filme; o en la equiparación de Salvador Dalí padre con el agente inmobiliario Knock, a quien persiguen y dan muerte sus vecinos, como sugiere la escena final de la película. En *Así es la aurora*, realizada diecinueve años después del comienzo de la Guerra Civil, Buñuel expone lo equivocado que estaba en su deseo de juventud. Aquella revuelta social que habría de barrer de la Historia a la burguesía, es expuesta aquí en toda su fealdad y atrocidad. Para ello recurre a poner en escena una guerra de juguete, una guerra de niños que muestra, con una gran carga de humor, todo el macabro horror y la absurdidad de la guerra, tan bien representada en la respuesta al ataque de la “aviación”, por parte del “ejército” enemigo. Respuesta en la que la propia víctima del frustrado fusilamiento participa con denodado impulso y contundencia.

Si la valoración de su anhelado deseo juvenil es criticado con irónica dureza en *Así es la aurora*, el toque de atención dado a su amigo supera con creces las expectativas esperadas. Ya hemos dicho páginas atrás que Dalí nunca habló de *Menjant garotes*, pero todo parece indicar que sí la vio tras su reconciliación con su padre y el resto de miembros de la familia. O, al menos, así lo debió creer Luis cuando leyó la autobiografía de su amigo, en la que le acusó de ateo y comunista, y fabuló una comida de despedida de su vida de hijo del notario, sospechosamente similar

al festín de erizos que Buñuel le “preparó” al señor Dalí para cerrar metafórica y físicamente la crisis familiar desatada por su hijo y la propia película. Las acusaciones vertidas por Dalí en su autobiografía le supusieron un grave perjuicio. Las presiones ejercidas por Mr. Prendergast, representante de los intereses católicos en Washington, y un artículo publicado en la revista *Motion Pictures Herald*, le llevaron a tomar la decisión de presentar la dimisión de su puesto en el Museo de Arte Moderno, para no perjudicar a su amiga y protectora, Iris Barry. La pérdida de su empleo le supuso atravesar una época de serias penurias económicas y, a la postre, su partida de U.S.A. y su establecimiento definitivo en México. Buñuel no dejará pasar por alto esta traición de su amigo, y aprovecha la oportunidad que le ofrece el desarrollo de algunas escenas de la película en la comisaría, dentro del despacho del comisario Fasaro (Julien Bertheau), para vengarse de la deslealtad de su amigo. Junto a las fotografías de personas que cuelgan en las paredes del despacho, Buñuel colocó una reproducción enmarcada del *Cristo de Port Lligat*, la crucifixión que Dalí pintó en 1951.





Reproducción que irá cambiando de lugar según las “exigencias del guión”, tal como se muestra en estos tres fotogramas, remarcando con contundencia que Buñuel no estaba dispuesto a dejarnos olvidar que su amigo se había convertido en un pintor de comisarías o, lo que es peor, en un soplón.

Finalizada la secuencia de la guerra, tras el desmayo de Ángela, comienza el relato que recoge los hechos narrados por Emmanuel Roblès en su novela. Buñuel comienza a relatar unos acontecimientos extraídos, con mayor o menor grado de fidelidad, del original novelesco, en los que asistimos a la toma de conciencia del doctor Valerio (Georges Marchal), testigo de la injusticia social que se causa a la clase trabajadora por parte de los poderes económicos, con la aquiescencia y apoyo de la policía y otros poderes fácticos de la sociedad. Ambientada en la Córcega de la posguerra (la novela transcurría en Cerdeña), Valerio se debate entre su simpatía y aprecio por los obreros y campesinos desprotegidos y las obligaciones que le impone la clase a la que pertenece. Lucha que se refleja entre su amor por Clara (Lucía Bosé), una joven viuda de quien se enamora tras la partida de su esposa, y Ángela, su esposa, que se ha marchado a Niza a recuperarse de su aburrimiento y astenia, y vuelve acompañada de su padre con la intención de llevarse a su marido a Marsella. El asesinato del industrial Gorzone (Jean-Jacques Delbo), a manos de Sandro (Giani Esposito), un aparcerero cuya mujer enferma, Magda (Brigitte Elloy), muere tras ser expulsados de su casa por Gorzone, precipita las cosas. Valerio, que trató de impedir el desahucio de Sandro y evitar el asesinato del industrial, decide proteger a su amigo escondiéndolo en su casa, con la ayuda de Pietro (Robert Le Fort), un obrero amigo de Sandro. Enterados de la presencia del prófugo en la vivienda, su mujer y su suegro, que acababan de volver a casa, abandonan a Valerio y se vuelven a Marsella. Acosado por la policía, Sandro se suicida. Tras la muerte de Sandro, Valerio se niega a saludar al comisario Fasaro y abandona el lugar yéndose con Clara, Pietro y otros amigos de Sandro.



Conclusión

Considerada por algunos como una película panfletaria, muy en la línea de cierto cine y literatura de su época, y excesivamente clara y directa al expresar la opinión del director, *Así es la aurora* era recordada por Buñuel con cariño. A los críticos Tomás Pérez Turrent y José de la Colina les decía sobre ella: "...Me gusta la escena final, cuando Marchal se niega a dar la mano al comisario y se marcha con su amante y con tres amigos obreros, abrazándolos por los hombros, y se oye un acordeón al fondo. Esta es la única música en la película. Reconozco que la escena es un poco simbólica..."¹⁷ Lo cierto es que antes que ser una obra seguidora del compromiso sartreano o el absurdismo camusiano,¹⁸ *Así es la aurora* debe

17 PÉREZ TURRENT, T, y COLINA, J. de la, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993, p. 98.

18 Buñuel estuvo interesado en la adaptación de *La peste*, de Albert Camus, pero acabó por desechar la idea por considerar al autor y su novela excesivamente intelectuales. Emmanuel Roblès, gran amigo y admirador de Albert Camus debió tener muy en cuenta la argumentación de *El mito de Sísifo*, a juzgar por la velada crítica que vierte sobre Sandro, tras su suicidio. Véase ROBLÈS, E., *Camus hermano de sol*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1995; AUB, M., *Max Aub/Buñuel. Todas las conversaciones. II.- El artista*, Zaragoza, PUZ, 2020, pp. 687-693 y 823.

mucho más a *Menjant garotes* y el Nuevo Romanticismo que a las teorías filosóficas en boga en esos momentos.

Desde su inicio, inexistente en la novela adaptada, la película se muestra como un claro ejemplo de recuperación y corrección de *Menjant garotes*, de puesta al día del juvenil deseo de Buñuel. Su juvenil anhelo de modernidad formal y destrucción de todo lo que consideraba putrefacto: patria, familia y religión, se ve en *Así es la aurora*, matizado por las propuestas del Nuevo Romanticismo y, sobre todo, por la experiencia traumática de la guerra y el exilio. *Así es la aurora* despoja a *Menjant garotes* de todas sus metáforas y símbolos y, sobre todo, de su nihilismo surrealista. En el desarrollo de *Así es la aurora*, el lenguaje se vuelve transparente. Los erizos vuelven a ser erizos y el explotador, sea padre o patrón, deja de ser un Saturno devorador del hijo que viene a remplazarle. Solo el amor se conserva puro y loco, como antes, pero ahora no dirige su fuerza a destruir lo viejo y caduco (la Guerra demostró que la destrucción no trae nada nuevo), sino a construir otra realidad diferente. En cambio, la policía sigue siendo la policía, aunque lea a Claudel y cuelgue a Dalí en sus paredes. Por eso, tras la muerte de Sandro, el doctor Valerio no permite que el comisario le de la mano, ni se ofrezca a llevarlo a casa en su coche. Prefiere irse con Clara, Pietro y los amigos de Sandro a ver la aurora.

Y es que, por medio de *Menjant garotes*, *Así es la aurora* se ve convertida en la otra cara de *La edad de oro*. Como si Modot, después de pasar la guerra, se hubiera convertido en el doctor Valerio. ¡Quién sabe...! Tal vez, 23 años después, Buñuel por fin decidió “mostrarnos” *En las heladas aguas del cálculo egoísta*, esa nueva versión de *La edad de oro* adaptada al gusto e intereses de la AEAR¹⁹ y el PCF, de la que todavía no hemos visto nada.²⁰

19 La AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires) fue fundada en París en marzo de 1932. Impulsada por el PCF como filial de la UIER (Unión Internacional de Escritores Revolucionarios), estuvo dirigida por Paul Vaillant-Couturier, Léon Moussinac, Charles Vildrac y Francis Jourdain.

20 Breton escribió con tanto enfado como disgusto sobre ella en *El amor loco*, aunque nada parece indicar que hubiera visto algún material de ella. El cineasta Edmond T. Gréville dejó escrito que pudo ver en los estudios de Billancourt escenas de *La edad de oro* y de *Un perro andaluz*, remontadas y guardadas en una lata rotulada por Buñuel como *Les Eaux glacées du calcul égoïste*. Véase BRETON, A., *El amor loco*, Madrid, Alianza editorial, 2000, pp. 89-90; GRÉVILLE, E. T., *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Arles, Actes Sud, 1995.