

# 34

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

Universidad de Zaragoza

## **Satanás y el Apocalipsis nuclear**

El hombre y el Diablo  
en *Simón del Desierto* (1965)  
de Luis Buñuel



### Un hombre sobre una columna

*Cae un sol de justicia sobre la tierra agrietada, sin un árbol, con quebradas ondulaciones, matorros espinosos y pequeñas plantas características del desierto.*

*Un grupo compuesto por unas cien personas, visto de lejos avanza hasta nosotros. Viene cantando un salmo. Marchan lentamente agobiados por el calor.<sup>1</sup>*

Así comienzan el guión y la película *Simón del desierto* de Luis Buñuel, con la multitud dirigiéndose a la columna sobre la que se encuentra el asceta en actitud mística y distante. Entre el gentío están el obispo y el abate Zenón que le ofrecen cambiar a una columna nueva construida en su honor por el rico Práxedes Mateo muy cerca de la que ahora ocupa. Simón lleva en ella seis años, seis meses y seis días y consideran que es el momento de hacer el traslado. Así fue como Buñuel implantó la primera referencia al Diablo en el arranque de una historia que iba a estar marcada constantemente por su presencia. Y lo hizo en forma de sugerencia, utilizando el número 666 conocido con el nombre de *La Marca de la Bestia*, por estar asociado desde el Nuevo Testamento y el Apocalipsis con Satanás y el Anticristo. El estilista, algo renuente, acepta el cambio y baja las escaleras, para después caminar entre el gentío vacilante, con las piernas anquilosadas por la falta de uso. Con estos gestos de dolor Simón se hace humano, tal y como le interesaba a Buñuel, para localizar e imaginar las acciones y las actitudes cotidianas de los seres extraordinarios.

Los quehaceres diarios de los monjes estilistas que se instalaron en el desierto de Siria durante los primeros años del cristianismo era un tema que había interesado a Buñuel desde mucho tiempo atrás. Fue su amigo García Lorca quien le introdujo en la materia durante los años que pasaron juntos en la Residencia de Estudiantes. Lorca le recomendó la lectura de *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine porque a su juicio se trataba de un libro tremendamente sugerente. Buñuel recordaba con especial intensidad las conversaciones que ambos habían mantenido en torno a Simeón el estilista, un personaje en cuya vida se combinaban de forma muy atractiva el máximo ascetismo con el realismo más descarnado, porque lo imaginaban orando a Dios mientras sus excrementos chorreaban por la columna como la cera caliente de un gran cirio.<sup>2</sup> Esta visión realista y a la par humorística fue la que terminó trasladándose al tono general dado a la película desde su misma génesis.

1 FilMOTECA Española [FE]: Archivo Buñuel [AB]/549, guión *Simón del desierto*, p. 1.

2 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1999, p. 137.

Durante el año 1940, exiliado en Nueva York, trazó un primer bosquejo de lo que más adelante sería *Simón del desierto*<sup>3</sup> en el que se narraba exclusivamente la historia de San Simeón de Antioquia. Pero después de trabajar sobre la materia Buñuel decidió fusionar en un único relato las vidas de varios monjes estilistas sirios.<sup>4</sup> A comienzos de la década de los sesenta, después del éxito de títulos con temática religiosa como *Nazarín* o *Viridiana* y animado por la libertad creativa que le daba el productor Gustavo Alatríste, decidió retomar la historia de Simón. Buñuel, que en diversos foros defendió la vocación documental de esta obra, incluso llegó a plantearse rodarlo íntegramente en latín con subtítulos en letra gótica. Finalmente desechó esta idea,<sup>5</sup> aunque la rescataría años más tarde para algunas secuencias de *La Vía Láctea* (1969). Empezó la escritura del guión junto a uno de sus colaboradores habituales, Julio Alejandro de Castro con quien por entonces estaba preparando *Tristana* (1970). Lo que a Buñuel le interesaba era construir una imagen humanizada de Simón que resultase casi aburrida,<sup>6</sup> lejos de las representaciones solemnes y magnánimas dadas por el arte bizantino. Al parecer, en esta tarea, también contó con el apoyo de Jean Claude Carrière, con el que había empezado a trabajar en 1963 en *Journal d'une femme de chambre*. Carrière confesó haber participado en la gestación de *Simón*, aunque sin dejar constancia de ello. Sencillamente intervino porque le interesaban los temas que Buñuel planteaba.<sup>7</sup> Y de hecho son evidentes los lazos entre esta película y algunos de los contenidos de *La Vía Láctea*, título que ambos idearon juntos pocos años después.

Cuando Buñuel acometió la escritura del guión de *Simón*, a comienzos de la década de los sesenta, partió de la información que figuraba en la enciclopedia Espasa,<sup>8</sup> una fuente a la que recurría con frecuencia y que ya había sido fundamental en la gestación de *Viridiana*. Allí tuvo acceso a una de las pocas imágenes recientes de *San Simeón Estilista* (1861) dibujada por el ilustrador británico William Burgess,<sup>9</sup> próximo al círculo de los prerrafaelitas. Una obra a medio camino entre el rigor costumbrista y la desacralización irónica. Características que deben explicarse a partir del éxito obtenido por el poema satírico *St. Simeon Stylites* (1842) de Alfred Tennyson, que reavivó el interés por la historia de este personaje entre los artistas británicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La interpretación iconográfica que artistas como Burgess hicieran de San Simeón, muy alejada del hieratismo bizantino con el que hasta entonces se le había identificado, tiene algunos puntos en común con la lectura humanizada, de aire quijotesco, que Buñuel ofrecería en su película. Partiendo de la bibliografía y de la información que localizó en la enciclopedia Espasa, decidió documentarse más a fondo. Retornó a la *Public Library* de Nueva York, donde había hecho sus primeras pesquisas a comienzos de la los cuarenta, para rescatar allí el texto de *La leyenda dorada* y estudiar los trabajos publicados por algunos expertos. Su conocimiento acerca de la materia llegó a ser tan profundo como para sorprender a Julio Alejandro, quien confesó haber quedado admirado del dominio que Buñuel había adquirido sobre el tema,<sup>10</sup> Trabajó partiendo fundamentalmente de las investigaciones de André-Jean Festugière,<sup>11</sup> filósofo y dominico francés autor de títulos como *Antioche païenne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie* (1959) o *Histo-*

3 *Ibidem*: p. 125.

4 AUB, M.: *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 295.

5 GARCÍA RIERA, E.: *Historia documental del cine mexicano*, México DF, Era, 1969, vol. IX, p. 129.

6 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 203.

7 CARNICERO, M. / SÁNCHEZ SÁLAS, D. (coords.): *En torno a Buñuel. Cuadernos de la Academia*, 7-8, Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España (2000), p. 171.

8 AUB, M.: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 487.

9 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 56, Bilbao / Madrid / Barcelona, Espasa-Calpe, 1927, p. 404.

10 AUB, M.: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 394.

11 BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996, p. 282. AUB, M.: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 487.

*rie monachorum in Aegypto* (1961).<sup>12</sup> Asimismo, le encargó a su hijo Juan Luis que localizase en la Biblioteca del Congreso de Washington *Les saints stylites* (1923) escrito por el jesuita belga Hippolyte Delahaye. Un especialista en la materia que terminó teniendo problemas con su Orden y con el Santo Oficio por trabajos como este, al evitar hacer hagiografías y defender la crítica histórica de los hechos.<sup>13</sup> Partiendo de estas fuentes Buñuel elaboró el personaje de Simón, *que es absolutamente auténtico. O sea que las conversaciones sobre las que dicen algunos: 'Se burla', no me burla, yo transcribo. Es más tenía miedo de que el padre Festugière me hiciera un proceso por plagio.*<sup>14</sup>

A todo esto añadió referencias puntuales procedentes del relato sobre Simeón de Antioquia que Buñuel tuvo ocasión de rescatar en la *Public Library* de Nueva York, donde pudo consultar una de las ediciones ampliadas de *La leyenda dorada*,<sup>15</sup> recuperando así la narración sobre la que bromea un tiempo atrás con su amigo Lorca. Utilizó este libro como punto de partida desde el que tramar la historia de un hombre subido sobre una columna. Pero de las peripecias contenidas en el texto medieval, aparte de la condición de estilista de San Simeón, no hay mucho más. Sólo algunos detalles y acciones puntuales. En *La leyenda dorada* está el cambio de una columna a otra de mayor tamaño, el encuentro con la madre que Simón rechaza para mejor honrar al Dios. Un tema al que Buñuel daría un amplísimo desarrollo en el texto del guión convirtiendo la presencia materna en expresión de los vínculos con lo terrenal.

Volviendo el desarrollo de la trama, justo antes de ascender a la columna que acaba de ofrecerle Práxedes, Simón no sólo repudia el cariño de su madre, sino que también rechaza el orden sacerdotal al considerarse indigno de semejante honor. Escala su nueva columna y retoma la oración, momento que la multitud agolpada a sus pies, aprovecha para pedirle un milagro. De hecho, el grueso del relato de la vida de San Simeón tal y como fue recogida en *La leyenda dorada* estaba conformada por una sucesión de milagros realizados por el Santo desde lo alto de su columna e incluso después de muerto. Buñuel decidió, en un hábil ejercicio de sinécdoque, hablar de los poderes del estilista relatando un único hecho prodigioso. Utilizó parte de una de las anécdotas contenidas en *La leyenda dorada*, la historia de un ladrón que acude al Santo para que interceda por él ante los que le persiguen y la fundió con uno de sus relatos de infancia favoritos: el milagro de Calanda, según el cual el cojo José Pellicer había recuperado misteriosamente la pierna que había perdido tras un accidente gracias a la intercesión de la Virgen del Pilar. Uniendo todos estos elementos construyó una de las secuencias más ricas y sugerentes de la película, presentando al ladrón, al que le habían cortado las manos por robar solicitando la gracia de Simón. El estilista, después de orar, obra el milagro que hace que el pecador recobre las extremidades perdidas. Pero ni este, ni su familia, ni siquiera la multitud, manifiestan ningún asombro y retornan a sus tareas cotidianas sin más alharacas. Según explicó Buñuel el ladrón debía pensar *Es un Santo milagroso, es natural que haya hecho un milagro.*<sup>16</sup>

A partir de aquí Buñuel dio por zanjada la reflexión desacralizadora desde la que interpretó el misterio de los milagros y decidió ofrecer su propia versión de la historia fantaseando con lo que pu-

12 *Antioche païenne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*, Paris, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, núm. 184, 1959. *Historie monachorum in Aegypto*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1961.

13 DELEHAYE, H.: *Les saints stylites*, Bruxelles / Paris, Société de bollandistes / A Picard, 1923.

14 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 489.

15 Con el paso del tiempo los ciento ochenta relatos de los que constaba el manuscrito más antiguo (un ejemplar de 1282, conservado en la Biblioteca Estatal de Baviera) se habían duplicado. La historia sobre Simeón de Antioquia es por lo tanto un añadido al texto original. PEÑA OFM, I.: *La desconcertante vida de los monjes sirios. Siglos IV-VI*; Salamanca, Sígueme, 1985. Quiero agradecer en este punto la información que sobre el tema me han proporcionado Florencio Abajo Núñez y Javier Malo Pérez.

16 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por...*, op. cit., p. 140.



diera ser la monotonía diaria de un hombre encaramado en lo alto de una columna. Tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, Buñuel procuró hacer que en esta película resultasen cotidianas las cosas extrañas (los milagros) y extrañas las cosas cotidianas. Al igual que Robinson, Nazarín o Viridiana, Simón es un ser excepcional sometido a rutinas anodinas porque en realidad lo que le preocupaba era saber qué hacía un estilista entre horas.<sup>17</sup> Aquí radica su virtuosísimo como narrador cinematográfico al lograr poner en pie una película partiendo de una premisa prácticamente imposible: contar la historia de un hombre subido a una columna en medio del desierto.<sup>18</sup> Y lo consiguió, sin duda, gracias a la mediación del Diablo.

## Sobre el Diablo y el Apocalipsis

### Las tentaciones de San Antonio

*El diablo me lo he inventado yo* confesó Buñuel explicando el proceso creativo de *Simón del desierto*.<sup>19</sup> Y efectivamente así fue, porque en la vida de San Simeón contenida en *La leyenda dorada* no se hace ninguna referencia explícita a la aparición de Satanás. Únicamente se recoge la actividad milagrosa y devota del Santo. Buñuel, más que inventarse al Diablo, lo tomó prestado de los distintos relatos sobre San Antonio a los que tuvo acceso a lo largo de su vida. Desde el incluido en *La leyenda dorada* a la lectura heterodoxa que hiciera de esta historia Flaubert a finales del siglo XIX.

No obstante, conviene señalar que Buñuel no fue el primero en fusionar los avatares de los estilistas y los padres del desierto con la historia de las tentaciones de San Antonio. Uno de sus autores de referencia, Anatole France, ya había propuesto esta combinación en su novela *Thaïs* (1890). En ella se relatan las desventuras de Paphnuce un hombre que se establece en el desierto para purgar sus pecados y que después de años de retiro y penitencia, termina condenándose por amor, tras convertir a la actriz de vida disoluta Tahís. La lectura de la vida de los monjes estilistas ofrecida por Buñuel en *Simón del desierto* está en esta misma línea. No obstante, conviene señalar que la influencia de France en Buñuel no estuvo únicamente limitada a *Simón del desierto*, sino que debe entenderse como parte del entramado intelectual del director. Los dos compartían y expresaron (desde el ámbito de la literatura o desde el cine) muchas de las reflexiones en torno a la relación entre Dios y el Hombre, el bien y el mal o el pecado y la salvación, que en ambos autores es necesario entender y explicar a través del magisterio del Marqués de Sade.

Para terminar de interpretar la presencia del Diablo en *Simón del desierto* también es preciso tener en cuenta la obra de Gustave Flaubert. Este escritor, siguiendo la estela de Byron y Goethe publicó en 1874 *La tentación de San Antonio*, un poema en prosa dialogado que se convirtió rápidamente en una obra esencial para la vida cultural y para la creación artística del último tercio del siglo XIX. Utilizando las tramas básicas de *La leyenda dorada*, Flaubert reflexionó sobre asuntos como la renuncia al amor de la madre, e incidió especialmente en las tentaciones de la lujuria, el poder y la riqueza. Incluso planteó una idea de la que Buñuel iba a tomar muy buena nota al especular sobre la imagen de Jesucristo como un ser capaz de sonreír. Es evidente que en *La tentación de San Antonio* de Flaubert no sólo están los cimientos temáticos de *Simón del desierto*, sino que también pueden localizarse en esta pieza literaria elementos que más adelante se integrarían

17 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 273.

18 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, JC, 1984, p. 296.

19 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 489.

y crecerían en el guión y el desarrollo filmico de *La Vía Láctea* (1969). Porque, además de lo demoníaco, el asunto de las herejías y la puesta en cuestión de la ortodoxia religiosa tienen un enorme protagonismo en la historia de San Antonio compuesta por Flaubert. Una obra que se convirtió, junto con *El Quijote* de Cervantes, en una de las favoritas de Sigmund Freud por el modo en el que se manifestaba en ambas el subconsciente y la idea de religión como neurosis. Y por estos mismos motivos fue un texto muy importante para los surrealistas, que la identificaban con la atmósfera finisecular en la que se dieron las propuestas artísticas de los prerrafaelitas (que tanto interesaron a Dalí), los naturalistas, los simbolistas, los decadentistas, el *Art Nouveau* y la revolución musical impuesta por Wagner (uno de los compositores favoritos de Buñuel). Es lo que Agustín Sánchez Vidal ha calificado lúcidamente como *magma wagneriano*, para definir el ambiente cultural de la Europa finisecular en el que se amalgamaron, adquiriendo una enorme fuerza y también un importante protagonismo social, temas como el sexo, la muerte y un espiritualismo exuberante con toques esotéricos desde el que se entiende el contexto artístico en el que surgió y se implantó como una creación de referencia la obra de Flaubert.<sup>20</sup>

En el ámbito de la pintura, la impronta de esta pieza literaria se dejó sentir rápida e intensamente. Entre los que más directamente supieron traducir su espíritu en imágenes estuvieron Odilon Redon (que ilustró el libro de Flaubert), Gustave Moreau y Aubrey Beardsley. También Cezanne ofreció su propia lectura de este relato, seguido por pintores de las más diversas nacionalidades como Domenico Morelli, Lovis Corinth, Félicien Rops, Louis Leloir o Franz von Stuck.

Buñuel apreció el peso que la expresión plástica del sexo y la lujuria habían adquirido en estos cuadros, pero prescindió de la sensualidad desbordante y complaciente, que impregnaba muchas de estas representaciones. Decidió utilizar otros referentes pictóricos. En las visitas semanales que cada sábado hacían al Museo del Prado los muchachos de la Residencia de Estudiantes,<sup>21</sup> Buñuel (junto a sus compañeros Lorca y Dalí) tuvo ocasión de descubrir las distintas versiones de las tentaciones de San Antonio que pintara El Bosco. Unas obras (sobre todo la realizada entre 1500 y 1510) que marcarían años después la concepción visual de la película, impregnándola de una atmósfera donde se combinan con aparente naturalidad detalles absolutamente realistas con la más pura y espontánea fantasía, y que le inspiraron una materialización más concreta de la idea de tentación y una imagen más directa e incisiva de la figura del Diablo.

Pero además de la influencia de la pintura de El Bosco, de la obra literaria de Flaubert y France, o del ambiente cultural y social que propició el rescate y el éxito del tema de las tentaciones de San Antonio a finales del siglo XIX, para acabar de explicar la naturaleza del Diablo en *Simón del desierto*, es preciso tener en cuenta el modo en que temas como el mal o la tentación fueron tratados en la pantalla cinematográfica a mediados del siglo XX. En 1945, el director Albert Lewin organizó una competición internacional en la que propuso a diversos artistas que pintasen su propia versión de *Las tentaciones de San Antonio*. Se trataba de dar con la obra más adecuada para el rodaje de su película *The Private Affairs of Bel Ami* (1947), en la que el cuadro debía tener una enorme relevancia como instrumento para definir al protagonista masculino y su azarosa vida. Participaron once pintores, entre ellos Ivan Albright, Eugène Berman, Leonora Carrington, Paul Delvaux, O. Louis Guglielmi, Abraham Rattner, Horace Pippin, Sydney Spencer, Dorothea Tanning, Salvador Dalí y Max Ernst que fue quien resultó ganador. Si hubiese que establecer un juego de correspondencias podría decirse que mientras la obra de Ernst, se inspiró directamente en *Las tentaciones de San Antonio* de Grünewald (1512-1516), la presentada por Dalí utilizó como modelo el cuadro

20 En este punto y en el conjunto de este trabajo quiero agradecer a Agustín Sánchez Vidal las sugerencias, orientaciones e ideas que constante y generosamente me ha aportado en torno a Luis Buñuel y a esta película.

21 MORENO VILLA, J.: *Memoria*, Madrid, Juan Pérez de Ayala / El Colegio de México, 2011.

del mismo tema pintado en 1645 por Salvator Rosa. Es bastante probable que Buñuel tuviese noticia de este concurso y conociese algunas de estas obras porque cuando se convocó todavía estaba trabajando en Hollywood para la Warner. Sea como fuere lo cierto es que cuando hizo su personal versión cinematográfica de la vida de los estilistas combinada con la historia de las tentaciones de San Antonio, el tema formaba parte del ambiente artístico y cultural del momento.

### Satanás en todas sus variantes

En la película *Simón del desierto* tras el milagro del ladrón que recupera sus manos gracias a la intercesión del estilista, Buñuel recurrió a la estructura episódica para hacer avanzar la historia, convirtiéndola en una sucesión de tentaciones o encuentros con el Diablo. Su primera aparición la hace bajo el aspecto de una bella mujer que lleva un cántaro y despierta la curiosidad de los monjes, mientras se escuchan los tambores de Calanda para enfatizar la crisis espiritual que a partir de ese momento se propone.<sup>22</sup> Junto a Simón pastorea un rabadán enano, cuya pequeñez lo vincula a la tierra y contrasta con la altísima columna sobre la que se sitúa el asceta. El pastor se encuentra con el joven monje Matías, con quien debate sobre las cabras y al que acaba provocando al enseñarle la ubres de una de ellas, introduciendo en este punto, en forma de sugerencia, la tentación de la lujuria y del bestialismo con frases como *No quieras tanto a esos animales... Mira que el diablo anda suelto por el desierto...*<sup>23</sup> Buñuel, procedió de igual modo más adelante, insinuando perspicazmente la idea de la homosexualidad cuando Simón aconseja al abad que expulse al joven Matías del cenobio por ser hermoso e imberbe. Este es uno de los grandes valores de la película, el juego con la sugerencia y la habilidad de Buñuel y Julio Alejandro para construir diálogos de doble filo como estos, donde es más lo que se supone que lo que se dice.<sup>24</sup>

Simón vuelve a sus oraciones, pero le atacan la sed, el hambre y la soledad. Es entonces cuando siente la tentación (en forma de ensoñación) de volver al mundo, pisar la tierra y encontrarse con su madre para disfrutar de sus cuidados. Buñuel añadió esta secuencia al guión técnico en el último momento, a mano, durante la preparación del rodaje.<sup>25</sup> Y, además, la aprovechó para terminar de definir en ella el perfil del protagonista como un ser humano de cariz quijotesco, al que describe dando un *salto mortal descubriendo sus muslos flacos* y apostillando, por si quedaba alguna duda, que *recuerda al Don Quijote de Beltenebros*.<sup>26</sup> La vulnerabilidad física y mental del hidalgo ideado por Cervantes fue utilizada frecuentemente por Buñuel como medio para dotar de humanidad a muchos de sus personajes, entre los que se cuentan Nazarín, Robinson y Viridiana.<sup>27</sup>

Inmediatamente después, el Diablo se le aparece en forma de niña vestida de marinerito jugando con un aro mientras le insulta cantando en latín y le invita a poner fin a sus locuras. De nuevo Buñuel nos sitúa ante la seducción del sexo planteada de manera similar a como se hiciera en las tentaciones de San Antonio de Jacobo de la Vorágine (en este caso de niño negro). La muchacha tras provocar a Simón mostrándole los senos, le ataca físicamente desde lo alto de la columna pinchándole para debilitar sus fuerzas. Pero ante la resistencia del estilista Satanás huye contrariado amenazando con volver. Inicialmente estaba previsto que la secuencia terminase con un plano de

22 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 246.

23 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 21.

24 CARNICERO / SÁNCHEZ SÁLAS, D. (coords.): *En torno...*, op. cit., p. 515.

25 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, reverso, p. 26.

26 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 27.

27 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 218.



la niña galopando desnuda sobre una gran cerdo blanco. Una imagen asociada tanto con el Diablo como con los *infielos*, porque en la tradición iconográfica cristiana fue costumbre representar a la sinagoga de forma burlesca como una mujer cabalgando sobre un cerdo.<sup>28</sup> No obstante en esta construcción visual es posible identificar de forma especialmente notoria el influjo de Félien Rops, muy valorado por los surrealistas, que en algunas de sus obras más conocidas, *La tentación de San Antonio* (1878) y sobre todo en *Pornocrates* (1896), había materializado la idea de la lujuria en la voluptuosa desnudez del cuerpo de una mujer acompañada de un inquietante cerdo blanco.<sup>29</sup> Sin embargo, poco antes del rodaje Buñuel decidió cambiar esta acción, probablemente porque resultaba muy complicada. En su lugar hizo que la incitante niña se transformase en una anciana flácida, casi cadavérica, que huye blasfemando entre los matorrales. Y para componer esta imagen recuperó el referente iconográfico de *Las tentaciones de San Antonio abad* (1520-1524) de Massys y Patinir, que había frecuentado en el Museo del Prado, en el que la lujuria se presenta bajo la forma de una vieja libidinosa cubierta de arrugas.

Poco después, mientras Simón reza acompañado de algunos monjes, uno de ellos, Trifón, trata de difamarlo levantando falso testimonio contra él. Simón descubre que está poseído por el Diablo y le hace frente con la oración, mientras el monje blasfema contra la Eucaristía y otros dogmas y creencias como la Hipóstasis, la Anástasis o la Apocatástasis, cerrándose la secuencia con el sarcástico comentario de uno de los religiosos que dice: *Este diablo sabe más de Teología que nosotros*. Buñuel, que se había documentado previamente sobre todos estos temas vinculados a las primeras herejías del cristianismo, puso mucho cuidado en la correcta utilización de cada uno de los términos, que integró calculadamente en la acción para generar una atmosfera de exaltación dogmática absurda, casi cómica.

Acompañado del tercer redoble de los tambores de Calanda, el Diablo llega nuevamente hasta Simón bajo la apariencia de Buen Pastor. Buñuel dijo haberse inspirado para la creación de estas imágenes en los mosaicos del Mausoleo de Gala Placidia, en Rávena.<sup>30</sup> Pero en realidad se inspiró en la escultura de *El Buen Pastor* de la colección del Museo Pio Cristiano de Roma (siglos III-IV d.C.). Se trata de una iconografía que prácticamente calcó, en el atuendo, el peinado y los detalles del atrezo, como la zamarra que cuelga de sus hombros. Una fuente de inspiración que Buñuel ya había utilizado previamente en la película *Robinson Crusoe* o en el guión no rodado de *Illegible, hijo de Flauta*.<sup>31</sup> Simón se da cuenta del engaño cuando el falso Buen Pastor le invita a bajar de la columna para volver al mundo y hastiarse de goces. El estilista rechaza enérgicamente la tentación y se encara con el Diablo que, visto su fracaso, se atreve a consultarle: *Si me arrepiento Simón ¿Querrá volverme Dios a mi primitiva gloria?* Una pregunta a la que el asceta responde que de ningún modo, negándole cualquier posibilidad de misericordia. Se inserta aquí un tema que apasionó a Buñuel. El Diablo no tiene elección, sólo le queda la opción de seguir trabajando a favor del pecado. Unas reflexiones en torno al bien, al mal y a la negación del perdón que ya planteara el Marqués de Sade y de las que Buñuel tomó buena nota.<sup>32</sup> Ante semejante rechazo Satanás pateo el cordero Pascual y ataca físicamente a Simón lanzándole piedras con una honda. Acto seguido Simón sintiéndose culpable por haber dudado, se impone como penitencia permanecer erguido sobre un solo pie, una de las pocas citas directas a la historia de Simeón de Antioquia con-

28 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 99.

29 En este punto quiero hacer constar mi agradecimiento a la profesora Carmen Abad Zaradolla por sus indicaciones en torno a esta iconografía.

30 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 283.

31 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 195.

32 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 293.

tenidas en *La leyenda dorada*. Es entonces cuando le asalta la seducción del tedio (he aquí otra de las tentaciones de San Antonio agregadas a la vida del estilita) con el fondo musical de una saeta de Calanda en la que se habla de la soledad.<sup>33</sup> Y para entretenerse se dedica a bendecir empezando por las nubes y siguiendo por un grillo (de reminiscencias dalinianas), el rabadán (que lo rechaza), un trozo de ensalada que se saca de la boca... hasta que se da cuenta de sus excesos beatíficos y retorna a la ascesis.

Poco después el hermano Daniel le lleva comida y le pone al día de las guerras que están a punto de llegar hasta ese lugar fruto de la eterna disputa por *lo tuyo y lo mío*. Un enfrentamiento sobre la propiedad que el estilita no entiende. Buñuel confesó haber extraído este pasaje del relato de la vida de un santo que le había sorprendido al leer *La leyenda dorada*<sup>34</sup> y que le sirvió para insistir en el carácter quijotesco del personaje y para recuperar algunas de las reflexiones en torno a la propiedad que ya implantara Cervantes en *El Quijote* y el propio Buñuel en *Ilegible, hijo de flauta*.<sup>35</sup>

En la última tentación, el Diablo se presenta ante el asceta como un engendro satánico en forma de mujer. Inicialmente estaba previsto que dicho espantajo fuese una mujer barbuda con el rostro enmarcado por una *erizada cabellera negra*,<sup>36</sup> emulando el cuadro de Ribera *Magdalena Ventura con su marido* (1631), que Buñuel conocía bien porque pudo verlo en el Hospital Tavera, durante sus andanzas toledanas de juventud. Pero durante un rodaje como el de *Simón* en el que apenas dispusieron de quince días,<sup>37</sup> se prescindió de este elemento. Además, en la resolución de la secuencia se hicieron otros muchos cambios. Tal y como estaba prevista en el guión, la escena se había planteado como la representación de la tentación de la soberbia. El engendro debía haber propuesto a Simón que resucitase al rabadán enano que reposaba en un féretro, a lo que el monje se negaba. Pero durante el rodaje Buñuel decidió simplificar. Colocó al Diablo en el interior del ataúd y luego lo presentó tratando de convencer a Simón de lo poco que se diferenciaban el uno como Santo y el otro como Diablo ya que los dos creen en Dios. En definitiva, con Simón, Buñuel volvió al enfrentamiento entre el bien y el mal, entre Cristo y Sade que está presente en toda su obra, de manera especialmente destacada en títulos como *Los olvidados* o *Nazarín*.<sup>38</sup>

Todos estos episodios debían haberse completado con otras secuencias y tentaciones intercaladas que finalmente no se rodaron. De entre todas estas supresiones merece la pena destacar tres formalmente muy peculiares: un diluvio en medio del desierto, una tormenta de nieve y una tormenta de blasfemias en la que Buñuel y Julio Alejandro insertaron algunas imágenes sacrílegas (un pan eucarístico atravesado por un puñal, una custodia galopando por el desierto o una cruz en llamas)<sup>39</sup> estrechamente vinculadas a títulos previos como *Un perro andaluz*, *La edad de oro* o *Viridiana*. Llamán la atención porque estaban concebidas como collages en los que debían alterarse planos en movimiento, fotos fijas, maquetas y sobreimpresiones. Un tratamiento visual que ya había ensayado en *Él* (sólo sobre el papel) y en *El ángel exterminador*, en la escena del ataque de las sierras mecánicas, planteado como preludio del final de la civilización.<sup>40</sup> Ninguna de estas imágenes pasó a formar parte del montaje final. En unos casos porque Buñuel decidió prescindir

33 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel...*, op. cit., p. 250.

34 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 490.

35 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 218.

36 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 70.

37 GARCÍA RIERA, E.: *Historia documental...*, op. cit., p. 129.

38 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 222.

39 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 36.

40 FE: AB/527, guión *El ángel exterminador*.

de ellas para simplificar el relato o ahorrar dinero y en otros porque el rodaje de *Simón* fue especialmente accidentado, de hecho no llegó a terminarse. Tuvo que suspenderse por falta de presupuesto y la película quedó inconclusa. Con los fragmentos filmados se montó un medimetro que, en contra de los deseos de Buñuel, fue presentado por el productor Alatríste al Festival de Cine de Venecia de 1965,<sup>41</sup> donde la película obtuvo el Premio Especial del Jurado. Probablemente fue el carácter episódico de este relato lo que hizo posible que, pese a la desaparición de numerosas secuencias, el conjunto de la historia continuase teniendo sentido. Y como hilo conductor terminó de darles entidad la presencia del Diablo, que en su última tentación, bajo la forma de engendro, trasladaba al estilista a un espacio infernal *Antes de que llegue la hora de la prueba final*.<sup>42</sup>

### El Apocalipsis nuclear

Simón es transportado por el Diablo desde su columna en el desierto a los rascacielos de Nueva York. Una ciudad que, al igual que Roma (en *La edad de oro*), Buñuel había asociado en sus trabajos (*Los olvidados* o *llegible hijo de flauta*) con el final de la Edad de Oro de la humanidad.<sup>43</sup> Llegan a un *dance hall* de Greenwich Village, en el desacralizado siglo XX,<sup>44</sup> en medio de un ambiente atronador que este cineasta (por entonces ya víctima de un avanzado proceso de sordera) identificó como uno de los rasgos característicos del infierno.<sup>45</sup> Para que no quede duda acerca del creciente poder del mal en este lugar, además de la presencia del engendro, nos encontramos con la actuación de un grupo musical que se hace llamar *The Sinners* (Los Pecadores).<sup>46</sup>

Simón aparece notablemente transformado. Ya no es un asceta, sino un intelectual con aire existencialista, que se ha recortado la barba, fuma en pipa, *lleva la melena un poco a lo Beattle* (sic)<sup>47</sup> y bebe Coca Cola. Todo esto en medio de una atmósfera de pesadilla donde los que bailan se mueven como animales *imitando a monos, perros, gallinas...* e incluso al Pájaro Carpintero.<sup>48</sup> El interés por la animalización de los movimientos humanos no era nuevo en la obra de Buñuel, provenía de algunos proyectos ideados años atrás.<sup>49</sup> De hecho, a mediados de la década de los cincuenta le había propuesto al productor Manuel Barbachano rodar una película compuesta por tres historias (escritas junto a Luis Alcoriza), una de las cuales presentaba un mundo en el que los seres humanos se comportaban y reaccionaban como insectos.<sup>50</sup> Aunque este guión nunca se rodó, pudo trasladar algunos de sus planteamientos a la escena final de *Simón*. Todo ello para dar forma a *una alegoría inquietante de nuestra época*<sup>51</sup> en la que los jóvenes se mueven convulsamente al ritmo de una canción que, como un mal presagio en plena Guerra Fría, recibe el título *Carne Radioactiva*. La película termina con el grito simultáneo del saxofón y del Diablo, que de nuevo nos

41 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 423.

42 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 74.

43 GABRIEL MARTÍ, F.: *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, Murcia, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2010, p. 842.

44 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por...*, op. cit., p. 139.

45 *Ibidem*: p. 138.

46 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 296.

47 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 76.

48 *Ibidem*: p. 76.

49 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 294.

50 Archivo Max Aub: cinta núm. 42, B-2. Satanás y el Apocalipsis nuclear.

51 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 75.

remite a los terribles rugidos del Demonio descritos en las tentaciones de San Antonio por Jacobo de la Vorágine.<sup>52</sup>

Pero este no era el final que Buñuel había pensado para su película. Una vez más, las azarosas circunstancias de la producción dieron lugar a importantes omisiones, haciendo desaparecer la secuencia contenida en la última página del guión original.<sup>53</sup> Buñuel dudó mucho a la hora de decidirse por la forma en que debía terminar la historia de Simón, barajando opciones muy diferentes entre sí. De entre todas ellas finalmente eligió la más nihilista y radical. Tal y como figura en el guión técnico conservado en Filmoteca Española, la acción tenía que haber retornado al desierto dónde sobre la columna, en el lugar que debían ocupar Simón o el Diablo se había colocado *UN ANUNCIO DE UN PRODUCTO MODERNO*.<sup>54</sup> De este modo Buñuel quería haber golpeado al espectador con una imagen en la que le proponía un paralelismo nada ingenuo, especulando en torno a la condición diabólica de la publicidad y a los nuevos ídolos de la sociedad de consumo. Súbitamente, la columna estallaba en mil pedazos, convirtiéndose en polvo como consecuencia del Apocalipsis nuclear que habían presagiado los compases del baile *Carne Radioactiva*. La explosión final, que no llegó ni siquiera a rodarse, formaba parte de uno de los temas que obsesionaron a Buñuel tras la decepción y el espanto provocado por la Segunda Guerra Mundial, el descubrimiento de los campos de exterminio nazis y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. De hecho para *El ángel exterminador* ya había previsto una conclusión como esta, que se substituyó por otro final en el último momento. Sólo consiguió terminar con un turbador estallido su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Porque Buñuel murió antes de poder rodar el guión de *Agón*, donde ahondaba todavía más en el problema de las armas atómicas, en el absurdo del terrorismo y en la esterilidad de la violencia.<sup>55</sup>

Los planos finales que nunca se rodaron estaban concebidos como una apoteosis visual mediante la que incidir en el tema que, junto al Diablo, se aprecia como una constante en el discurso que recorre toda la película: la imposibilidad de la santidad. Porque a Buñuel no le interesaba hacer obras de tesis, ni religiosas ni ateas.<sup>56</sup> Como ya había demostrado en *La edad de oro* y como haría después en *La Vía Láctea*, en *Simón del desierto* especuló en torno al final de la civilización, rechazando que la vida y la voluntad de los seres humanos pudiesen estar condicionadas por conceptos tan bizantinos como la Transubstanciación, la Santísima Trinidad o la Apocatástasis. Le repugnaba cualquier forma de dogmatismo. Se sentía mucho más identificado y atraído por aquellos que como Robinson, Nazarin o Viridiana, dudaban.<sup>57</sup> Tal y como él mismo declaró al valorar el conjunto de su filmografía, en su obra es posible advertir la insistente preocupación por la búsqueda de la verdad, aunque sólo fuese para *huir de ella en cuanto cree uno haberla encontrado* y terminar optando por *la moral personal del misterio que es necesario respetar*.<sup>58</sup>

52 VORÁGINE, S.: *La leyenda...*, op. cit., p. 110.

53 No todos los guiones localizados hasta la fecha tienen este final. Hay otros dos, probablemente utilizados como guías para el doblaje en otras lenguas, que concluyen con el grito del engendro (FE: AB/1479).

54 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 79.

55 BUÑUEL, L.: *Mi último...*, op. cit., p. 297. BUÑUEL, L.: *Agón*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón, 1995.

56 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por...*, op. cit., p. 141.

57 En este punto debo agradecer nuevamente las indicaciones que me ha proporcionado Agustín Sánchez Vidal, fundamentales para entender la postura personal y creativa de Luis Buñuel sobre este tema.

58 BUÑUEL, L.: *Mi último...*, op. cit., p. 294.