

SIMÉON (“DEL DESIERTO”) Y EL VINO TRISTE HECHO CARNE ALEGRE...

Felicia Muñoz López de Lerma
Universidad de Córdoba

Received: 15 March 2013

Accepted: 15 July 2013

Abstract

This article analyzes in detail Luis Buñuel’s film *Simón del desierto*, according to sources related to Egyptian monasticism and taking into account some literary works known by the Spanish director. Therefore, it focuses on the pictorial, historical and literary intertextuality of the film, emphasizing also the scenes in which the cinematographic technique reveals contents. The director’s ideology, that can be traced back from his “autobiography”, *Mon dernier soupir*, is also considered, as well as its reflection in the film. Finally, the paper addresses Buñuel’s connection with the surrealist movement and how all these circumstances affect to his interpretation, his parody of the History of Christianity, and also his conception of Christian religion.

Keywords: Buñuel, *Simón del desierto*, Egyptian monasticism, Christianity, intertextuality, surrealism.

Resumen

En este artículo se comenta pormenorizadamente la película *Simón del desierto* de Luis Buñuel, atendiendo a fuentes referentes al monacato egipcio y aludiendo a obras conocidas por el director, así como a la intertextualidad pictórica, histórica y literaria de la película, destacándose además los casos en los que la técnica cinematográfica refuerza los contenidos. Se contempla también para su análisis la ideología que se trasluce en la “autobiografía” del autor, *Mon dernier soupir*, y que se refleja en el film, así como su conexión con el movimiento surrealista y en cómo afecta todo ello a su interpretación y parodia de la historia del cristianismo y a su propia concepción de la religión cristiana.

Palabras clave: Buñuel, *Simón del desierto*, monacato egipcio, cristianismo, intertextualidad, surrealismo.

Consideraba Buñuel en su obra “semiautobiográfica” *Mi último suspiro* a la memoria elemento cohesionador del alma humana, ya se tratara de una memoria real o ficticia, puesto que, en todo caso, cualquier recuerdo es en parte creación.¹ El sueño comparte también esta naturaleza, que explota Buñuel a lo largo de su filmografía, alcanzando con *Un chien andalou* (1929) uno de los más altos exponentes del surrealismo cinematográfico. El cerebro, mientras uno duerme, “se protege del mundo exterior” (Buñuel 2010: 105), es capaz de reproducir cualquier cosa, incluso actos autodestructivos; el sueño es el espacio donde se forman una personalidad y una vida paralelas y libres con respecto a las del sujeto corpóreo, al no estar sujetas a los condicionantes sociales. El aragonés otorga, así, la misma entidad a estos dos planos, al onírico y al corpóreo, pues para él repercuten del mismo modo en el individuo. De ahí que introdujera con asiduidad fragmentos de sueños o recuerdos en sus películas,² ya que el cine es un “soporte” con características análogas a las que atribuía al sueño: en él puede hacerse visualmente posible lo imposible, siendo por ello un cauce idóneo para desarrollar el surrealismo.

¹ Buñuel 2010: 9-12. “Tal vez subsista, a pesar de mi vigilancia, algún que otro falso recuerdo [y es cierto. Sin ir más lejos, el autor dice en sus memorias que Lorca fue quién leyó primero algo sobre Simeón el Estilita en la *Leyenda áurea* de Jacobo de la VoráGINE, sin embargo no hay menciones al santo en dicho libro. De igual modo, parece que el director altera el nombre del escritor Huysmans]. Lo repito, esto no tiene mayor importancia. Mis errores y mis dudas forman parte de mí tanto como mis certidumbres” (Buñuel 2010: 12). Toda esta ideología, que condiciona la narrativa del aragonés, concuerda con la verosimilitud narrativa que defendía Cervantes en oposición a las características del discurso narrativo de la picaresca: no es posible que se cuente una vida entera en un libro, se cuenta lo que interesa del pasado desde una realidad presente, perspectiva que además puede alterar los recuerdos, una selección que al final hace siempre de la narración una ficción -de algún modo este pensamiento es similar al respaldado por Buñuel en lo concerniente a la memoria- (como apunta Cervantes en el episodio de los galeotes en el *Quijote* o en el *Coloquio de los perros*, cf. Cervantes 2004: 266 y cf. Cervantes 2001: 545, respectivamente).

² “Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo. *Un chien andalou* [...] nació de la convergencia de uno de mis sueños con un sueño de Dalí. Posteriormente he introducido sueños en mis películas, tratando de evitar el aspecto racional explicativo que suelen tener” (Buñuel 2010: 105). Esta declaración justifica que se recojan en este artículo varias anécdotas personales del director.

La indagación, por consiguiente, en el ateísmo de una persona tan singular como el aragonés comporta la comprensión de lo inexplicable en tanto que esto es susceptible de transformarse en materia artística. El cineasta posee un conocimiento que gira en torno a la asimilación y la aceptación, no a la creencia.³ Asimismo, pasando de lo particular del sueño a lo general de la historia, ésta toca tangencialmente leyendas, mitos, ideologías, religiones y filosofías, que, ciertas o no, conforman la conciencia humana y que casarían con el plano del sueño a un nivel más general. Así, los milagros que elevaron a santo a Simeón el Estilita⁴ contribuyeron a engrosar la hagiografía cristiana y una tradición cultural fundada en lo arcano. De esta forma se comprende que Buñuel profundizara en la vida de los “padres del desierto” y que en su versión de la vida del santo Simeón se fundieran lo onírico y lo real hasta hacerse indistinguibles.

La fascinación por lo oscuro del director explica igualmente la referencia constante en su filmografía al catolicismo. Su famoso apotegma “soy ateo, gracias a Dios” (Buñuel 2010: 202) desvela la dicotomía esencial de su personalidad: tuviera o no la certeza de la existencia de Dios, le sería imposible creer —es decir, no registra la idea de Dios, pero al mismo tiempo no concibe nada más fascinante que la de lo absoluto, que se cifra al final en la de Dios. Desde luego, el aragonés puede considerarse, como se

³ Buñuel 2010: 202-203: “Creer y no creer son la misma cosa. Si se me demostrara ahora mismo la luminosa existencia de Dios, ello no cambiaría estrictamente nada en mi comportamiento [...] Junto al azar, su hermano el misterio. El ateísmo—por lo menos el mío—conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable [...] La manía de comprender y, por consiguiente, de empequeñecer, de mediocrizarse—toda mi vida, me han atosigado con preguntas imbéciles: ¿Por qué esto? ¿Por qué aquello?, —es una de las desdichas de nuestra naturaleza [...] En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención [...] Sólo hacia los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que llamaba ‘malos pensamientos’, en manera alguna de un pecado [...] La imaginación es nuestro primer privilegio”.

⁴ Se utilizará en este ensayo “Simeón” para aludir al personaje histórico y “Simón” para el cinematográfico.

dice de otros artistas, “sentimentalmente católico”.⁵ Además, gracias a su educación religiosa pudo nutrir en el ceremonial católico su pasión por lo críptico (Alcalá 1973: 150-152). Aquí se encuentra en la línea de su admirado Sade,⁶ con quien comparte su gusto por “el placer del sacrílego”. El ateo, el amoral, no blasfema, no peca, pero el católico sí, siendo éste el único cuyos actos, por consiguiente, pueden cobrar implicaciones satánicas, estéticas.⁷

Todos estos elementos se observan en el mediometraje *Simón del desierto* (1965), en el que Buñuel recoge la vida de un santo como Simeón el Estilita o el Viejo y, en su recreación personal, vierte toda su interpretación de la religión. Por tanto, en las siguientes páginas se analizará y contextualizará la película del aragonés, tomando en consideración las fuentes conservadas referentes al monacato egipcio y cualquier posible intertextualidad detectada, guardando especial detención en cómo se esboza a través del filtro del cineasta del 27 el catolicismo.

Antes de comenzar ilustraremos rápidamente el estado de la cuestión acerca de los estudios de Intertextualidad en Cine, Historia y Literatura, para cobrar conciencia de su idoneidad, paralela a la de los realizados en literatura, escultura, pintura, etc., y justificar, así, el análisis presente. La relación entre Literatura, Cine e Historia es innegable. Los artistas siempre han creado en cualquier campo a partir de una cultura previa, ningún arte nace de la nada (Pérez Villarreal 2001: 20-21),⁸ y es por ello por lo que el recién nacido arte cinematográfico en el siglo XIX se nutrió en gran medida de lo literario y lo histórico,⁹ proceso lógico y natural que luego ha

⁵ De Valle-Inclán, en cuanto a que él mismo, en sus *Sonatas*, califica al personaje considerado su áter ego literario, el Marqués de Bradomín (Gibbs 1991: 139-140), de “católico y sentimental” (Valle-Inclán 1963: 8).

⁶ Cuya influencia puede percibirse en *La Vía Láctea* (1969), en la que aparece el propio Marqués como personaje, o en *La Edad de Oro* (1930), en la que se incluyen citas del francés (Buñuel 2010: 255-257).

⁷ “Es claro, y así lo he dicho a menudo, que esta prohibición implacable crea un sentimiento de pecado que puede ser delicioso” (Buñuel 2010: 21).

⁸ Los precursores de los artistas de cámara se encuentran en los dramaturgos del XIX, quienes ya incluían primeros planos en sus acotaciones teatrales que eran imposibles de representar, si no fuera en el cine (a propósito de ello más adelante se mencionará a Valle-Inclán).

⁹ De tal modo, Georges Méliès utilizó una novela de Julio Verne y otra de H. G. Wells, combinó fotografía y teatro en *Viaje a la luna* (1902), marcando el triunfo de

suscitado un debate en torno a su misma realidad y a su legitimidad, obsoleto ahora, cuando ya ha habido un recorrido de estudios sobre intertextualidad cinematográfica, y los mismos directores de cine declaran haber, conscientemente, recurrido a fuentes.¹⁰ Desde su aparición el cine influye, igualmente, en el resto de artes. Porque, por ejemplo, aunque las adaptaciones literarias sean las vertidas al cine y no a la inversa —ya que éste concreta en imágenes lo escrito, y, por tanto, lo agota (Pérez Villarreal 2001: 59), sí que algunas obras literarias son concebidas con el punto de mira en ser luego adaptadas a este medio. Del mismo modo, siendo literatura y cine artes narrativas, la influencia entre ambos discursos es bidireccional. En definitiva y principalmente, la poderosa cultura visual condiciona, sobre todo en la actualidad, una forma de ver el mundo y de afrontar el fenómeno literario.

La cultura existe y avanza a causa de la diversidad y de los procesos que ésta motiva (versiones, conexiones, traslaciones, transferencias, transcripciones, inspiraciones, recreaciones, fusiones, etc.), transvases culturales (Fresnadillo Martínez 2005: 57) sin intencionalidad o con intencionalidad expresa detrás de imitar, emular, etc.¹¹ Por lo que nadie discute, por ejemplo, si la elaboración del mito de Apolo y Dafne por Garcilaso de la Vega en su soneto XIII es legítima o no. Hay que preguntarse entonces por qué sí existe esta controversia respecto al Cine. El hecho de que sea un *mass media*, representante de la rapidez del mundo moderno y que sea, como síntesis de artes, muy dinámico, parece ser la clave para vislumbrar que, en base a prejuicios clasistas y tradicionalistas, se le haya considerado “menos arte” que la Literatura y que en consecuencia haya contado con objetores (Fresnadillo Martínez 2005: 59).

la puesta en escena sobre el realismo del cine lumeriano con un estilo de “teatro filmado” que inauguró la ficción cinematográfica (Pérez Villarreal 2001: 26-27).

¹⁰ Pio Baldelli, en “El cine y la obra literaria”, recoge palabras del propio Pier Paolo Pasolini al respecto sobre la intertextualidad y la analogía entre filmar y escribir (Pérez Villarreal 2001: 13).

¹¹ Véase la teoría del *misreading* y el concepto de *anxiety of influence* de Harold Bloom, que concibe la relación psicológica entre un autor y otro precedente similar a la que establecida por Freud sería la de un hijo y un padre (Bloom 2003: 12-13, 18-19).

El intercambio cultural, por supuesto, implica a la Historia, cuyas interpretaciones surgen en el cine casi a la par que éste nace.¹² Se alude especialmente en este particular al posible falseamiento o a la trivialización de la verdad histórica en el cine (un debate similar se mantuvo sobre de la novela histórica y ya se superó). Despeja este punto, si aún cupieran las dudas, un argumento análogo al anterior: esta discusión debería ser tan sorprendente como que se cuestionara la recreación pictórica que hizo Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 1814 (Fig. 1);¹³ no se olvide que, ante todo, estamos ante un soporte estético, en el que puede entrar todo (Fresnadillo Martínez 2005: 58). Dicho temor a la adulteración de los hechos quizá se explique por la capacidad del cine para crear arquetipos perdurables (por ejemplo, es difícil no pensar en Cleopatra sin imaginar a Elizabeth Taylor) y por la producción de imágenes en movimiento que hace a la narración cinematográfica más cercana a la vida real que otras manifestaciones artísticas (Ibars Fernández y López Soriano 2006), con el consecuente ascendente en el público. Además, habría que añadir que, si bien éste parece un tema más espinoso por aquello de que se compromete esa verdad histórica tan venerada, la Historia, al fin y al cabo, es otro concepto que tampoco existe si no es a través de las distintas lecturas de los historiadores.

En relación a la estética comentada antes se entiende, por consiguiente, que el carácter político o propagandístico de una película o de un libro..., no condiciona su naturaleza de obra de arte. Es el caso de *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith o *El triunfo de la voluntad* (1935) de Riefenstahl, ejemplos paradigmáticos de la polémica. Precisamente por particulares como estos podría deducirse que lo que origina en realidad el debate es la distorsión que ocasionan en el analista la cercanía de los sucesos históricos y sus propias coordenadas sociales y formativas. Se hace conveniente, pues, que éste persiga siempre la distancia y la neutralidad.

¹² Ya en fecha de 1897 Georges Hadot filmó para la Casa Lumiere las primeras representaciones históricas y Georges Méliès, entre 1897 y 1899, recreó sucesos de la época (Pérez Villarreal 2001: 26-27)

¹³ Que, ya que hablamos de intertextualidad, influencia visiblemente en la película *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, 1925 (Fig. 2) y en el cuadro *Masacre en Corea* de Picasso, 1951 (Fig. 3).

Simeón el Viejo fue un anacoreta sirio de finales del siglo IV (ca. 389-459 d.C., en Sisan, la Capadocia, entre Siria y Cilicia)¹⁴ que, en la exégesis de Buñuel, intenta emular la humanidad y el sacrificio de Jesucristo situándose en lo alto de una columna. Sin embargo, su ascesis se verá amenazada por, entre otras cosas, las tentaciones del Diablo, que se le presenta en varias visiones —o sueños o apariciones; no queda claro— encarnado en una mujer.

Como ya señaló Salvador Ventura, destaca en la película la ausencia de referentes temporales y espaciales (Salvador Ventura 2007: 338-339): la localización, pues, es un desierto atemporal.¹⁵ En cierto momento un monje referirá que “las hordas del maligno se ciernen sobre Roma”,¹⁶ apuntando quizá al avance germánico sobre el Imperio romano de Occidente, pero en un principio no hay nada que impida situar el refugio de monjes en el siglo XX (Salvador Ventura 2007: 340). Es decir, que mediante la desubicación el director podría sugerir la inmutabilidad de un sistema social presidido por la religión.

El desierto se hace, así, imprescindible como escenario ambivalente de la tentación de Simón, pues, por una parte, es un lugar propicio para la

¹⁴ “Entre el año 330 y el 440 podría situarse la edad de oro de la vida eremítica egipcia de los primeros “padres del desierto”, ejemplo para el resto de ermitaños de oriente. En Siria surgieron solitarios como Simeón ligados a comunidades o cenobios, agrupaciones de ermitaños que vivían en cabañas o en cuevas separadas bajo la tutela de un anciano sabio” (Knowles 1969: 12-13 y 21).

¹⁵ Además, la parvedad del *atrezzo* y el reducido número de personajes hacen que la cinta desprenda una sensación de vacío muy teatral. Los personajes rezan a Dios, pero ello sólo pone de manifiesto su soledad en “las tablas”.

¹⁶ Buñuel, Luis. *Simón del desierto* (DVD). Barcelona: Tribanda Pictures, Video Mercury Films, D. L., 2009. El anacronismo que supone la aparición de un avión surcando el cielo al final y el desenlace de la película en el espacio de una discoteca sesentera corroboran esta indeterminación, que dota a la película de un carácter ecuménico.

Esta hipótesis viene respaldada por los comentarios del director sobre su lugar de origen (Buñuel 2010: 14-15): “Se puede decir que en el pueblo en que yo nací (un 22 de febrero de 1900) la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Era una sociedad aislada e inmóvil, en la que las diferencias de clase estaban bien marcadas [...] Todos los días, a eso de las doce y media, seguida por un remolino de polvo, aparecía la diligencia de Macán, tirada por un tronco de mulas. Traía el correo y, de vez en cuando, algún viajante de comercio errabundo. En el pueblo no se vio un automóvil hasta 1919”. Apréciase la descripción desértica que hace de Calanda.

ensoñación y el espejismo, en definitiva, para el engaño —recuérdese la etimología de Satán: Engañador—, pero, por otra, también para la ascesis y el propio olvido. De esta última conjunción surgen la lucha espiritual y la visión: entre el abandono a la virtud o a la tentación. Que el perímetro de la base de la columna de Simón se encuentre cercado por cuatro postes y una cuerda semejando un *ring*, refuerza la idea de la lucha espiritual, erigiéndose la superficie de roca como espacio del combate, entre la tierra y el cielo.

La película parte de los hechos transmitidos por las fuentes: aparece, en un principio, el anacoreta como objeto de peregrinación de una turba milagrera que le atribuye el poder benéfico de los huesos de un santo (lo que anticipa su futura beatificación). La muchedumbre se congrega a causa de la mudanza del estilita a una columna más alta, traslado que en concreto se efectúa a los seis años, seis meses y seis días de su estancia sobre otra columna.¹⁷ Triplete de seises que forma el número apocalíptico de la bestia,¹⁸ lo que puede presagiar tanto la próxima aparición de ésta a Simón, como la llegada del apocalipsis.¹⁹

Documentado está también en las fuentes el forcejeo que al comienzo del metraje mantienen los peregrinos por un fragmento de la túnica de

¹⁷ Simeón cambió repetidas veces de columna, siempre a una más alta que la anterior en un intento por alejarse cada vez más de lo mundano, según recoge Festugière (Festugière 1959: 360 y 364), pero no en el tiempo indicado en el film.

Hay algún fundido encadenado en el film que superpone la columna de Simón y las nubes (Fig. 4), de manera que aquélla carece de basa, reflejando la desconexión cada vez mayor de Simón con el mundo. Igualmente abundan los contrapicados a lo largo de la cinta que vinculan la figura de Simón con el cielo, en lugar de picados que lo asociarían al suelo.

¹⁸ Ap. 13.18: “El que presuma de inteligente pruebe a descifrar el número de la bestia, que es número humano. El seiscientos sesenta y seis es su cifra”.

¹⁹ Que no se sabe por el final de la película si es inminente o lejano, pero desde luego instantáneo (Piñero 2006: 237).

El tono escatológico impregna toda la película y condiciona su ritmo. Además la sensación transmitida de inminencia es la de un juicio final, no la del Reino de Dios. Aun así, la idea está en consonancia con la literatura apocalíptica que situaba en el futuro el Reino, irrealizable en la historia dominada por las fuerzas del mal. Contraria era la visión transmitida por Jesús de paulatina implantación de este reinado. Esto explica en la película la concepción negativa del mundo del protagonista. Asimismo, la literatura apocalíptica gustaba de cálculos que indicaban el fin del mundo, y hay presencia, como se acaba de mencionar, de los números al principio del film, con la aparición del 666 (Díez Macho 1984: 351-352, 355 y 389).

Simón, acto que muestra la cosificación que hace el populacho del asceta y que Buñuel estima como consustancial a la tradición cristiana de Roma.²⁰ Asimismo, en uno de estos planos iniciales es posible atisbar llagas en las piernas de Simón producidas por la mortificación (Fig. 5), citadas también en el texto de Festugière (Festugière 1959: 361) con el que se instruyó Buñuel (Buñuel 2010: 282). De este modo, se pone en paralelo la figura de Simón con la de Cristo: reúne multitudes, posee la taumaturgia, etc.²¹, pero, frente a la humanidad de éste, a su amor por el ser humano, Simón sólo muestra prepotencia y desprecio (Alcalá 1973: 145).

Como otros anacoretas —que no el personaje verdadero— Simón sigue el ejemplo de considerarse indigno de la unción sacerdotal,²² por lo que implícitamente condena al resto de monjes de soberbios, revelando su misma vanidad. Esto, sumado al simbolismo inherente de subirse a una columna, devendrá al final en la subversión del aforismo neotestamentario “Todo el que se humilla, será encumbrado”,²³ tan repetido por los padres del desierto.

²⁰ La necesidad de un soporte material para la fe, dígame de los “ídolos de madera” (Deut. 28.36-37).

²¹ Analogía clara en planos como los que muestran una escalera encaramada a la columna de Simón, que recuerdan la composición de un Descendimiento, con una escalera apoyada en la cruz de Jesús (Fig. 8).

²² “En efecto, había uno de entre nosotros digno de la diaconía y otro hermano era su cómplice en esto, al que ordenó además que no se lo comentara a nadie, por humildad y porque se consideraba a sí mismo poco digno de contarse entre tales santos, de llevar el nombre de cristiano y, menos aún, de [tener] este honor” (Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., 2010: 52).

²³ La soberbia es considerada el primero de los pecados capitales (Eclo. 10.6-18). La advertencia contra ésta es constante a lo largo de la *Historia de los monjes egipcios*, pues es especialmente peligrosa para los ascetas, ya que pueden, por lo ejemplar de su vida, ser más vulnerables a ella (Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., 2010: 64): “Cuidaos de que no os perturbe pasión alguna, ni honor, ni gloria o alabanza humana, ni simulación del sacerdocio o egoísmo, ni creer que sois justos, ni ufanarse de que estáis en lo correcto [...] Pues algunos, con tal osadía y tras alcanzar la misma cima de las virtudes, han caído finalmente desde la cumbre” (2010: 54).

“Por tanto, en primer lugar, hijos, ejercitemos la humildad, que es el primer cimiento de todas las virtudes. En este sentido, nos conviene totalmente el desierto más remoto para la ascesis” (2010: 64).

Más tarde se asiste al rezo de un *Padrenuestro*. Un picado general convierte a los componentes del gentío, todo siluetas negras, casi en hormigas, y Simón se mimetiza con ellos, pese a estar encima de la columna. Mientras el estilista reza con la multitud, el espectador contempla uno de los muchos primeros planos que mostrarán a Simón sentenciando (Fig. 6) y que darán coherencia al texto filmico. Con una especial expresión de dureza e intransigencia en el rostro se escucha un “Hágase tu voluntad” de sus labios, palabras escogidas que reflejan una actitud militante y violenta.

A continuación, en uno de los contraplanos del santo aparecen un hombre al que amputaron las manos por robar (Fig. 7) y su mujer suplicando por la restitución de sus miembros. Simón ruega, entonces, en

“Y él respondió: ‘Aparta de mí, Señor, el orgullo, no sea que al encumbrarme de algún modo más allá de la fraternidad, sufra la pérdida de todo el bien que he hecho’” (2010: 85).

En relación con este pecado surge el sentido de la competición entre los ascetas, que se aprecia en Simón, y que resalta ya el autor de la *Historia* en el prólogo (2010: 45): “Unos en las cuevas de los desiertos y otros en los lugares más lejanos, todos muestran, con la mayor rivalidad posible entre ellos, su maravillosa ascesis por todas partes: los que están lejos de las ciudades, ocupándose de que ningún otro les supere en las acciones virtuosas; los que están cerca, ocupándose de que no se les estime en menos que los que están más lejos, puesto que el mal les molesta por todas partes”.

La preponderancia de la soberbia sobre el resto de pecados capitales (Eclo. 10.6-18.) tiene especial reflejo en la tradición medieval castellana. Siempre se advierte, además, que es especialmente peligrosa para los virtuosos. Así, tanto el rey Sabio como Alejandro Magno (en el *Libro de Alexandre*) son cada uno, en este punto, “*exemplum ex contrariis*” en la literatura castellana (*Libro de Alexandre* 1988, estrofas 2406-2410).

No pueden dejar de comentarse las semejanzas entre el protagonista de uno de los libros que estuvo a punto de llevar al cine Buñuel (Buñuel 2010: 284), Ambrosio, de *El monje* (1796, Matthew Gregory Lewis), y Simón. En esta novela gótica uno de los hilos argumentales gira en torno al predicador Ambrosio, quien, al igual que Simón, es un modelo moral al principio, mientras no es tentado. Pero el diablo pierde finalmente a Ambrosio transfigurado en mujer, como a Simón. En cualquier caso, los dos incurrir en la soberbia fácilmente por haberse considerado inmunes al vicio. Al final, Ambrosio decide sufrir la condenación por sus pecados antes que entregar su alma al diablo, en una escena última desértica y estática que refleja la eternidad de su tormento (Lewis 2008: 522-544). La ejemplaridad inicial de ambos personajes implica condenación por omisión, puesto que en las *Escrituras* se reconoce el pecado que se comete por el bien que se renuncia a hacer, que es en lo que incide con su aislamiento Simón (Sant. 4.17).

silencio en una postura hierática, entretanto algunos murmuran, morbosos, su deseo de presenciar el milagro. Operado el prodigio, el hombre propina un cate en la nuca a su hija en respuesta a la pregunta de si “¿las manos eran las de antes?”²⁴ La familia se marcha acto seguido sin manifestar ningún tipo de emoción, resaltando de este modo, por una parte, la vileza y la insensibilidad de la plebe y, por otro, el humor cáustico del aragonés. Esta escena podría parodiar, además, una leyenda del propio pueblo del cineasta—Calanda, en la provincia de Teruel—denominada el Milagro de Calanda, obrado por la Virgen del Pilar en 1640. Según el relato, supuestamente se le devolvió a un vecino la pierna que había perdido tras habérsela pisoteado una carreta, éste “fervoroso, acudía todos los días a la iglesia, donde se frotaba el muñón con el aceite de una lámpara consagrada a la Virgen” (Buñuel 2010: 19). Es plausible, por tanto, pensar que el director tenía en mente esta leyenda, porque en ninguna de sus fuentes se menciona un milagro de esta índole.²⁵

Mientras se cambia de columna, los monjes del lugar aprovechan para intentar persuadir a Simón de que debe abrazar a su madre, lo que él rechaza²⁶ apoyándose en las palabras que Cristo dirige a sus discípulos, propugnando el abandono de la familia por su causa. Sin embargo, a pesar de utilizarlas como argumento, Simón no capta su sentido simbólico y las tergiversa, ya que en realidad aluden a la importancia preponderante del

²⁴ “Desacralización del milagro por la lógica infantil, que desplaza lo increíble hacia lo concreto y natural” (Bermúdez 2000: 191).

²⁵ Otro elemento relacionado con la biografía de Buñuel es la introducción de los Tambores de Calanda, tradición local de su pueblo natal por la cual se percutían tambores a lo largo de todo el Viernes Santo «en conmemoración de las tinieblas que se extendieron sobre la tierra en el instante de la muerte de Cristo» (Buñuel 2010: 25). Tambores que sonarán en varias ocasiones a lo largo de la película (insinuando las crisis de conciencia de Simón tras actuaciones algo inhumanas); aportando un ritmo tenso, síntoma de las tinieblas del desenlace -tinieblas que simbolizan la oscuridad del caos anterior a la creación de la luz divina, ligadas a la turbiedad del ser humano, al pecado original (Lurker 1994, *s.v.* Tinieblas).

²⁶ Recuerda levemente a las palabras que dirige Jesús a María en el episodio de las bodas de Canaán, cuando ella intercede a favor de los novios y le suplica para que obre el milagro del vino, y en las que literalmente parece querer apartarla de su vida, lo que pondría en práctica al pie de la letra Simón: “Mujer, no intervengas en mi vida; mi hora aún no ha llegado” (Jn. 2.4).

mensaje evangélico, al desprendimiento y a la fortaleza en la fe que éste pide.²⁷

Así pues, se despidе de su madre, a la que no volverá a dirigirse más que en ensoñaciones, único espacio además en el que ésta articula una palabra. En efecto, en silencio durante el resto de la película, ella permanecerá al pie de la columna aguardando a su hijo.²⁸ Asimismo, cabe reseñar que Simón le dice que se reunirá con ella después de la muerte, afirmación que, aceptando la conexión de la figura de la madre con la tierra, puede implicar una negación de la vida eterna, en cuanto que el hombre se vuelve a fundir como polvo con aquélla al morir.

Más adelante, Simón emitirá unos rezos interrumpidos por la ensoñación y por algunos comentarios, en principio banales, en voz alta.²⁹ Del mismo modo, para sí, comenta la tentación que tiene de “sentir la madre tierra bajo [sus] plantas y correr”, a lo que sigue la fantasía, sueño o alucinación, pues no queda claro,³⁰ en la que aparece jugando con su progenitora como un

²⁷ Mt. 19.28-29: “Os aseguro que cuando llegue el mundo nuevo y el Hombre se siente en su trono de gloria, también vosotros, que me habéis seguido, os sentaréis en doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel. Y todo aquel que por causa mía ha dejado casa, o hermanos o hermanas, o padre o madre, o hijos o tierras, recibirá cien veces más y heredará la vida definitiva”. Simón no comprende el sentido profundo, metafórico o simbólico de la mayor parte de lo que dice, no va más allá de la literalidad de las palabras de Jesús.

²⁸ Esta figura personifica la madre tierra en oposición al orden patriarcal, representado por la columna, que ha dado de lado lo natural para seguir un orden artificial que anula a las mujeres, resquicio de lo instintivo del género humano (este simbolismo queda plasmado en los planos en los que se enfoca a la madre junto a la columna y se confirma luego cuando el propio Simón habla de la “madre tierra” y, acto seguido, sueña con su madre). Realmente a las mujeres no se las dejaba acceder a estos retiros espirituales (Festugière 1959: 352), por lo que es palmaria la intención de Buñuel de elaborar una alegoría.

²⁹ Que no lo son tanto dado que los intercala con otros en bajo (como si así Dios no se fuera a enterar de ellos), y que expresan su debilidad (“Otra vez tengo hambre” [Buñuel 2009]). Este juego de silencios se irá desarrollando a lo largo de la película y revelará el narcisismo e hipocresía de Simón.

³⁰ El sueño es signo de preocupación mundana, puesto que refleja la conexión con lo terrenal del ser humano; la conciencia descansa durante este intervalo de tiempo, se baja la vigilancia para el pecado; también el sueño acerca al hombre de alguna manera, aunque sea metafóricamente, a la muerte, y la condición mortal del hombre remite de nuevo al pecado. No es extraño, pues, que la paulatina degradación de

niño o como un enamorado (Bermúdez 2000: 189). Finalmente, ésta lo sostiene en su regazo simulando una Piedad (Fig. 9).

Con todo, parece que la verdadera razón por la que Simón reniega de su madre es porque le resulta impura: ella es una prueba viviente de su misma materialidad. La aversión por ésta, pues, se explicaría a partir del rechazo por su amor edípico.³¹ La mujer aparece también más tarde esparciendo tierra sobre un hormiguero, evocación de aquella mano de la que brotaban hormigas³² de *Un chien andalou* (1929), sobre la que arrojó luz Dalí a través del código del surrealismo y de la interpretación de los sueños (Fig. 10). Según él, esta imagen era símbolo de deseo sexual angustioso y de onanismo (construido en base a la dilogía de “hormigueo de hormigas” y “hormigueo sexual”) (Carnero 2005). Se infiere, pues, definitivamente, que el histerismo, el fanatismo religioso de Simón dimana de su represión sexual.³³

Simón vaya acompañada en la película de 'sueños' cada vez más impactantes (Lurker 1994, s.v. Sueño).

³¹ Cuando sería mucho más sano aceptarlo: «Desde entonces, lo acepto todo, me digo: “Bueno, me acuesto con mi madre, ¿y qué? y casi al instante las imágenes del crimen o del incesto huyen de mí, expulsadas con indiferencia” (Buñuel 2010: 203). Con esto Buñuel niega la existencia del pecado individual o moral, tan sólo existe para él el social (Santander Ferreira 2002).

Es interesante traer a colación un sueño del director en el que dijo haber estado buscando a su madre a la par que invocaba: “Madre, madre, ¿qué haces perdida entre las sombras?”, y sobre el cual reflexionaba del siguiente modo: “Yo tenía unos sesenta años cuando me visitó [...] Añadiré que este sueño presentaba un cierto carácter erótico. Por supuesto, el erotismo permanecía dentro de los castos límites del amor platónico. Pero tal vez, si el sueño se hubiera prolongado, aquella castidad habría desaparecido para dejar paso a un verdadero deseo” (Buñuel 2010: 108).

³² Los insectos están simbólica y literalmente íntimamente relacionados con la muerte, en tanto que son indicio de putrefacción. Anteriormente en la película, también aparece el motivo de las moscas (“Hoy no hay moscas”, Buñuel 2009), que, elucubrando, puede ser otro presagio más de la aparición del demonio –en virtud del sobrenombre bíblico de éste de ‘señor de las moscas’ (2Re. 1.2). También la presencia de las moscas puede anunciar la muerte del mismo Simón, de su muerte física.

³³ “En una sociedad organizada y jerarquizada, el sexo, que no respeta barreras ni leyes, en cualquier momento puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro” (Buñuel 2010: 20).

De igual modo, Buñuel 2010: 21: “Es lo que a mí me ocurrió durante años. Asimismo, y por razones que no me alcanzan, he encontrado siempre en el acto

Ante el ansia insana de desierto del asceta, se opone un personaje puro como el del joven monje Matías,³⁴ encargado de aprovisionar de alimento y agua al estilista. Éste, al expresar su rechazo hacia el excesivo afecto que prodiga un enano cabrero a sus animales, le advierte de la siguiente manera: “Mira que el diablo anda suelto por el desierto”, con lo que se percibe un adelanto de las tentaciones a las que el Diablo someterá a Simón en ese escenario, eco quizá de las de Jesús en el *Evangelio*, puesto que en ninguna fuente histórica se mencionan las del sirio. Igualmente se establece una correspondencia entre el número de veces que el Diablo se aparece a Simón y el número veces que Satanás tienta a Jesús en el *Nuevo Testamento*.³⁵

Posteriormente se asiste a una conversación entre Matías y el enano, cuyo bastón se encuentra al mismo nivel que sus domésticos, en la que surgen más elementos prolépticos de la presencia del Diablo, ya que el segundo comenta que no ha llevado la leche al convento porque “alguna zorra le echó el aliento” y la agrió, manifestando la creencia popular de que

sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir este sentimiento inexplicable en imágenes [...] Este placer maldito, tanto más apetecible sin duda por cuanto que nos era presentado como un pecado mortal, tratábamos de imaginarlo, jugando a los médicos con las niñas y observando a los animales. Un compañero llegó a intentar descubrir las intimidades de una mula, sin otro resultado que una caída del taburete al que se había subido. Afortunadamente ignorábamos incluso la existencia de la sodomía”. La cercanía simbólica del acto sexual con la muerte, en cuanto que se trata de procesos de disolución del yo, explica perfectamente la obsesión del estilista por mortificar la carne.

³⁴ Tampoco Cervantes gustaba que el pícaro estuviera solo; al contrario, abogaba en la novela por la construcción, por la descripción de los personajes a través del diálogo (Blanco 1957: 315 y 331). De tal forma, en una película sobre la vida de un anacoreta cabría esperar el protagonismo absoluto de la figura del solitario, sin embargo Buñuel lo enfrenta a por ejemplo con el enano, caso en el que la analogía se acentúa con los personajes de Cervantes claro el paralelismo entre la figura alargada y seca de Simón y la achatada del enano con la de don Quijote y Sancho, respectivamente diferentes personajes -como el Diablo, el enano cabrero o el joven monje Matías-, y es en el diálogo con ellos donde se aprecian los matices de su personalidad. Estos antagonistas suponen un contrapunto al protagonista, sustrayendo de patetismo y dureza a la cinta.

³⁵ Lc. 4.1-13: “Si eres Hijo de Dios, dile a esta piedra que se convierta en un pan [...] Te daré toda esa autoridad y su gloria, porque me la han dado a mí y yo la doy a quien quiero; si tú me rindes homenaje, será toda tuya [...] Si eres Hijo de Dios, tírate de aquí abajo”.

los acólitos del diablo o los espíritus malignos podían agriar la leche.³⁶ El enano también expresa su rabia porque el ermitaño no acepta sus alimentos, definiéndole así Buñuel como un ser realista y humilde, apegado a la tierra.³⁷ Sin embargo, el aragonés manifestó respetar mucho a los enanos y su contento al trabajar satisfactoriamente con ellos en sus películas, comprobando que eran personas voluptuosas, bondadosas y sinceras.³⁸ Esto se confirma en cómo resalta la naturalidad del enano, reclamando con su figura una religión más cercana que no abomina de lo material. Así, se aprecia en el detalle de que al enano le acompañe una cabra, símbolo carnal, frente al cordero de Cristo.³⁹ No obstante, también se observa que, al margen de la intención del director de oponer en la película al enano con la perfección y blancura del cordero, son recurrentes en su filmografía elementos de parafilia y feísmo, como parte de la atracción-repulsión por lo insano, feo, o por la muerte.⁴⁰ Finalmente, la escena culmina con el enano respondiendo a Matías: “De noche lo oigo”, con lo que el aragonés suma otro motivo premonitorio más del advenimiento del Diablo.

En otra ocasión, el joven Matías se acerca alegre y saltarán a la columna, imagen misma de la bondad, la humildad y la inocencia preconizadas en el *Evangelio*.⁴¹ Examinando los restos de la cesta de Simón, observa que la lechuga, su único alimento, y su agua están corrompidas, apuntando

³⁶ Hay casos llamativos de esta creencia en el folclore del norte de Europa, en los cuales se atribuye a espíritus malévolos como los *bogarts* o a ciertas hadas la ruina de los campos y el ganado, y la de sus materias primas, por consiguiente (Briggs 1988: 38).

³⁷ Ligado a lo caprino, como indicaría el detalle de que le ponga nombre a su cabra, dotándola de identidad.

³⁸ “Me gustan los enanos. Admiro su seguridad en sí mismos. Los encuentro simpáticos, inteligentes, y me gusta trabajar con ellos [...] tienen también una gran fortaleza sexual” (Buñuel 2010: 270).

³⁹ Lurker 1994, s.v. Cordero, cabra.

⁴⁰ Por ejemplo, puede observarse en la atracción sexual de Saturno por una Tristana que le muestra desinhibida el muñón de su pierna en *Tristana*, 1979; en el deteniimiento en el físico en los cretinos y enanos en *Las Hurdes, Tierra sin pan*, 1933; o en la exposición de sendos burros putrefactos en pianos de *Un chien andalou*, 1929.

⁴¹ Lc. 18.16-17: “Más Jesús, llamándolos, dijo: “Dejad a los niños venir a mí, y no se lo impidáis; porque de los tales es el reino de Dios. De cierto os digo, que el que no recibe el reino de Dios como un niño, no entrará en él””.

metafóricamente la podredumbre general del entorno.⁴² El asceta censura al final el exceso de aseo del joven y, ya en su acostumbrado primer plano, asevera lo pecaminoso de este celo para los que se entregan a la vida religiosa. El muchacho acoge bien el consejo y se marcha alegre; acto seguido, hipócrita, Simón lo define en voz alta como “un necio presumido”.⁴³

A continuación, Buñuel introduce, de nuevo, motivos sexuales en otra escena en la que Simón vuelve a arremeter contra el muchacho. El estilista advierte al jefe de los monjes de la comunidad, Zenón: “Alejad al muchacho imberbe, no conviene que habite en el cenobio a causa de las tentaciones del maligno”. Tras lo cual Matías se aleja cabizbajo con el enano, que le recomienda: “No quieras tanto a esos barbudos, mira que el diablo anda suelto por el desierto”, calco de unas palabras que dirigió anteriormente el mismo Matías al cabrero, pero, en esa ocasión, para censurar el cariño del otro por las cabras y que insinuaban la práctica zoofílica. A esto el mozo responde siguiendo el mismo esquema de la conversación anterior: “de noche lo oigo”, revelándose esta vez actividades sodomitas en el convento. Se advierte, pues, que Simón lleva al extremo el proverbio bíblico de “ver la paja en el ojo ajeno” (Lc 6.41) ya que en su madre ve impureza, sodomía en un muchacho, pero sus representaciones del Diablo, como se verá más adelante, desvelan perversiones propias⁴⁴ —pedofilia, al presentarse el

⁴² Evidencia también de la progresión en su camino ascético, abandonando todo lo material, incluso la comida y la bebida, para poner todo su interés en lo supramaterial y alcanzar la vía iluminativa a través de la purgativa (Tanquerrey 1990: 12).

⁴³ El director dibuja a Simón con la candidez, egoísmo y crueldad inconscientes de un niño, etapa de la vida en la que es posible la fe ciega. Es decir, Simón se encuentra en un estadio vital inmaduro, ya que la duda es propia de la edad adulta. “Nuestra fe era realmente ciega –por lo menos, hasta los catorce años” (Buñuel 2010: 19).

⁴⁴ Suponiendo que, como propone Czachesz en “The Bride of the Demon”, el aspecto del demonio fuera siempre una plasmación de la conciencia del hombre. Se explica, así, que la serpiente sea, por ejemplo, por sus connotaciones fálicas, la encarnación del demonio en su vertiente de tentador sexual de la mujer (2001: 36-52): “The dragon symbolizes the knowledge of good and bad, the end of the state of moral innocence [...] The demons further symbolize the ties of these women to their Fathers or masters, which hinders them from living a full life as women. This is what we call the “Electra complex”, the female pair of the “Oedipus complex”” (2001: 47). “From this perspective we have to interpret demonic possessions as the dominance of the destructive powers of unconscious over creative forces, which are,

Diablo disfrazado de niña, o masoquismo, cuando éste le clava un punzón (Santander 2002).

En contraste con la actividad humana de correr deseada antes al pensar en su madre, Simón habla ahora de “proseguir con el vuelo” mientras dirige el rezo de los monjes, mostrando su alejamiento paulatino de la realidad.

Adivinando las acciones de Trifón, uno de los miembros del cenobio, que ha introducido unos manjares en la cesta de Simón a fin de desacreditarlo, éste cesa de rezar. Los monjes se arrodillan entonces para orar y encontrar la iluminación al dilema, tras lo cual el espíritu demoníaco que había poseído a Trifón abandona su cuerpo en un ataque epiléptico inducido por la señal de la cruz que hace Simón (Fig. 11).⁴⁵

El director va a poner de manifiesto a partir de esto la manía escolástica de la Iglesia de las discusiones bizantinas y, de igual modo, la falta de correspondencia con la realidad de los postulados de la religión, basados en lo abstracto y no en lo material. Buñuel expresa su contradictorio y lúcido sentir: añora, por un lado, una espiritualidad pasada, en contraposición al materialismo de la modernidad, pero, por otro, reconoce las deficiencias de una sociedad teocéntrica.⁴⁶

Así, se asiste a las blasfemias del monje epiléptico-endemoniado Trifón y a las réplicas soliviantadas a coro del resto de monjes. Éste condena conceptos clave para el cristianismo dentro de sus disputas teológicas, como la “Hipóstasis”, término griego que alude a la unión de las naturalezas humana y divina de Cristo.⁴⁷ También maldice la “Anástasis”, otra palabra de origen griego con la que se denominaba a la Pascua de resurrección,

in turn, represented by female figure of the anima. In the first story, the young man loses the fight against the paralyzing Oedipal aspects of personality, and is unable to keep his anima partner. As we have already mentioned, this story signifies the sexual and moral aspects of the basic psychological complexes the most directly” (2001: 50).

⁴⁵ La conjuración de los demonios o del mal en nombre de Cristo es lo común en los padres del desierto, en tanto que Cristo es el Salvador y también para algunos el rey guerrero de Israel que lucha contra el Maligno: “Yo tengo a Cristo como mi rey”, en ese momento el rey se desvaneció”; “Te someterá Cristo, el Hijo de Dios viviente, el que va a dominar al gran monstruo” (Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., 2010: 75 y 108).

⁴⁶ Así, comparte las palabras de Huysmans cuando describía el Medievo como una época “dolorosa en lo material y exquisita en lo espiritual”, al contrario que hoy (Buñuel 2010: 24).

⁴⁷ Así como a la indisolubilidad, en virtud de esto, de las personas de la Trinidad.

celebración de trascendental importancia en la que se conmemoraba la prueba irrefutable de la naturaleza divina de Jesucristo. Asimismo, defiende conceptos heréticos como la “Apocatástasis”, que significa la redención de todos los pecadores al final de los tiempos, incluidos los demonios (Salvador Ventura 2007: 341-342). Los términos llegan a ser desconocidos para los monjes, que dudan qué replicarle al endemoniado y profieren disparates en su confusión como “¡Viva Nestorio!”⁴⁸ o “¡Muera!”, en lugar del debido “¡Viva!”, en respuesta a un “¡Muera Jesucristo!” de Trifón. Se colige de todo esto un profundo conocimiento de la historia de la Iglesia por parte del director, lo que le permite jugar con ella en aras de la comicidad, la parodia y el absurdo.

Tras este episodio, ya solo Simón, el enano le sorprende bendiciendo todo lo que se encuentra a su alrededor (un insecto y hasta un resto de comida que se extrae de la boca). Delirante, el estilista se dice: “Esto de las bendiciones, además de un santo ejercicio, es muy entretenido, y con ello no ofendo a nadie”, con lo que se transmite una vez más la trivialidad de los ritos religiosos.⁴⁹ Pero hasta el propio Simón recapacita luego: “comienzo a darme cuenta de que no me doy cuenta de lo que digo”. El enano corta entonces su discurrir pidiéndole que bendiga a su “cabra mal preñada a ver si pare”, pero Simón simplemente se dirige a él y le bendice,⁵⁰ por lo que el enano, indignado, le responde: “A mí no me bendigas al parejo que mis cabras. Pero te estimo y te amo, y mañana te traeré un cuenco de leche recién ordeñada”, mostrando que la bondad tiene su mejor abono en el sentido común y el realismo (Fig. 12). Sin embargo, Simón lo rechaza, de lo cual el enano deduce que debe estar mal de la cabeza, “por darse sus

⁴⁸ Patriarca de Constantinopla del siglo V, declarado hereje por el Concilio de Éfeso (431), para el cual Cristo fue sólo un hombre al que se unió la divinidad. La Virgen no sería madre de Dios, pues, sino de un hombre (Menéndez Pelayo 1978: 226-227).

⁴⁹ Buñuel parece reivindicar siempre una espiritualidad más sencilla y sin ornamentos, aunque, como ya se ha comentado, su mismo genio parece gustar del artificio católico.

⁵⁰ “A ti también te bendigo, amado hermano, por ser pobre de bienes y de espíritu” (Buñuel 2009). Se aprecia el intento de emulación de Cristo al que aspiraban los anacoretas (Knowles 1969: 9-12) y al extremo que podía conducir, pues Simón asimila las Bienaventuranzas (“Dichos vosotros los pobres, / porque tenéis a Dios por rey”, Lc. 6.20) sólo en forma, como se ha apuntado antes, sin atender a su significado profundo, por lo que viene a calificar ofensivamente de “pobre de espíritu” al enano, que, lógicamente, le replica con vehemencia.

atracones de puro aire”,⁵¹ a lo que Simón replica, una vez más, con la demonización de lo material y su ingenuidad, al creer que se podrá desprender de su parte corpórea ingiriendo el mínimo alimento.⁵²

Junto a este diálogo con el enano, la escena del monje arrepentido será una de las previas a la última visión del Diablo.

Al principio del film se oye un trueno⁵³ durante un rezo colectivo, símbolo de la agitación, del desorden o de la reacción celestial ante la presencia demoníaca, que marca la aparición del Diablo bajo la forma de una inquietante mujer⁵⁴ con un cántaro al hombro.⁵⁵ (Fig. 13) Éste es interpretado por una actriz, según figuraba ya en los créditos, lo que

⁵¹ Teniendo en cuenta la alimentación de algunos padres del desierto, la aseveración del enano no es tan disparatada. Véase el ejemplo de Elías: “En la vejez comía por la tarde tres trozos de pan y tres aceitunas, pero en la juventud, durante la semana, siempre aguantaba comiendo una sola vez” (Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., 2010: 83).

En relación con la locura por la falta de alimento también se observan alusiones en el *Quijote*: “que todas nuestras locuras proceden de tener los estómagos vacíos y los cerebros llenos de aire” (en nota dice el editor “tener la cabeza llena de aire vale por “ser vano o presuntuoso”), Cervantes 2004: 688). También, a propósito del enjaulamiento por parte del cura y el barbero de don Quijote, dice el escudero: “Pues yo he oído decir a muchas personas que los encantados ni comen, ni duermen, ni hablan” (2004: 596-597).

Simón pues tiene la vanidad suficiente como para hacer lo que le viene en gana aunque sea una locura, como don Quijote, es pertinente esta observación ya que Buñuel habló de la libertad que le transmitía la figura de Simón y ya se ha hablado también del ejercicio de libertad de don Quijote.

⁵² “No soy espíritu puro ni desencarnado sino un hombre que carga dolorosamente su envoltura carnal” (Buñuel 2009).

⁵³ Símbolo del poder y la ira divinas, anuncia el apocalipsis (Ap. 10.4).

⁵⁴ Las visiones del demonio con forma de mujer no figuran en los textos sobre la vida del asceta, pero sí están presentes en la de otros, por ejemplo, a propósito de la historia del anacoreta tentado por el demonio en la *Historia de los monjes egipcios*, según Juan de Licópolis (Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., 2010: 60-61).

Lo más llamativo del Diablo buñueliano es su manifestación perpetua femenina, algo insólito, porque, aunque la naturaleza demoníaca de la mujer sí que ha sido admitida por el cristianismo, otra cosa es elevarla a la categoría del Tentador. Ella es siempre el instrumento del que el Enemigo se vale para perder al hombre, no el agente.

⁵⁵ La vasija de barro simboliza en la *Biblia* la naturaleza terrena del hombre, es decir, el cuerpo, por lo que el cántaro podría ser otro elemento premonitorio de la manipulación a la que someterá el Diablo a Simón (Lurker 1994, s.v. Vasija).

respalda la hipótesis de que el aragonés pretendía hacer de su película un cuadro alegórico. Sus manos oscuras y de uñas largas y negras dan cuenta de su verdadera naturaleza, así como que introduzca el erotismo en la película, ya que Simón pone a prueba la concupiscencia de uno de los monjes afirmando erróneamente que es tuerta para que éste le refute y, de tal forma, quede probado que el monje ha pecado mirándola.⁵⁶

El mismo monje, más tarde, arrepentido, acude a Simón para disculparse y comenta además: “Las hordas del Anticristo avanzan hacia Roma. Siempre los hombres se desgarran en luchas fratricidas por esa maldición de lo tuyo y lo mío”. Simón, desconcertado, pregunta: “No entiendo, ¿qué es lo “tuyo” y qué es “mío”?”, palabras que recuerdan a las de don Quijote en su discurso de la Edad de Oro, cuando habla de ésta como de la época en la que no existían ni lo “tuyo” ni lo “mío”.⁵⁷ El motivo de la edad de oro no parece una simple coincidencia, puesto que constituye el título de la película de Buñuel *La Edad de Oro* (1930), en la cual unos enamorados, contra el *establishment*, desean volver al paraíso perdido para vivir libres su amor. Supone esta película una de las muchas reformulaciones del mito de la Arcadia que se han hecho en el siglo XX en clave amorosa.⁵⁸

⁵⁶ Las taras físicas se han asociado tradicionalmente a lo maligno e impuro, sentir que se traspasó desde el judaísmo al cristianismo (Hch. 21.20-26) y luego al entramado de supersticiones medieval. Dicha conceptualización negativa se deduce de los episodios evangélicos de posesiones demoníacas, que ocasionan enfermedad en el poseído (Lc. 9.37-43), mutismo (Mt. 9. 32-33), etc., que se igualan simbólicamente en la narrativa de los *Evangelios* a las curaciones de ciegos (Mc. 8.22-26), paralíticos (Mc. 2.1-12) e individuos con deformaciones (Mt. 12.9-13). La deformidad, la enfermedad, etc., son originadas por el demonio pues y, por tanto, deben ‘curarse’.

Los tambores de Calanda resuenan entonces, proveyendo de banda sonora al inmovilismo que adopta Simón al sentenciar, semejante al de un Cristo Redentor, cuyas manos parecen esperar unos estigmas (Fig. 14).

⁵⁷ Discurso que recupera el mito de las Edades presente en Homero, Hesíodo y Ovidio (Ovid. *Met.* I. 89-113):

“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*” (Cervantes 2004: 133).

⁵⁸ Véase *Eva tomando el sol* de Joaquín Sabina (<http://www.youtube.com/watch?v=b0yzoF1X6aU>).

Para hacerle entender los conceptos a Simón, el monje intenta ilustrarle con un ejemplo práctico y finge disputarle la posesión de su cesta, pero, ante su desapego, desiste: “Tu desinterés es admirable y muy eficaz para tu alma, pero temo que, como tu penitencia, de poco sirva al hombre”, con lo cual el aragonés deja entrever su convicción de que la lucha activa es el motor del cambio y no el idealismo egoísta que hay en un vacío auto-sacrificio—sin dejar de advertirse cierta ternura por el desprendimiento, que sí parece espontáneo y sincero, del protagonista.

Por último se produce la última de las tres apariciones⁵⁹ del Diablo. En la primera, el Maligno se presenta disfrazado con un traje de colegiala del siglo XX con un aro⁶⁰—anacronismos que reflejarían la atemporalidad de los valores representados por el demonio en la película, es decir, la universalidad y materialidad del mal en contraposición a la intangibilidad de Dios. Desafina el Diablo además una canción escalofriante de melodía infantil en latín, paroxismo de la burla ácida, pues, frente a los monjes analfabetos, el Diablo canta en latín, el idioma de la Iglesia, algo revelador desde luego, que implica profanación, por la inversión de lo sagrado. Dice así la canción: “Renuncia a tu vileza. Sabe que lo que se pierde se pierde, ¡y para ti especialmente, hombre barbudo! Rey de esta tierra de conejos, mides tu mérito por tu barba y tu diente lavado con orina de siríaco. En mi reino, Simeón, ni son todos los que están ni están todos los que son. Debes tu mérito a tu barba y a tu diente lavado con orina siríaca”.⁶¹

⁵⁹ El tono surrealista de estas visiones, que aparecen abundantemente en *Historia monachorum in Aegypto*, concuerda muy bien con el del género apocalíptico del último libro de la *Biblia* y con el estilo profético y escatológico que se percibe en otras partes de la *Escritura*.

⁶⁰ A este respecto, debe destacarse una anécdota que relata Buñuel en *Mi último suspiro* en relación al traje de colegiala. Cuenta el director que, en una ocasión, en un burdel francés la dueña les prometió presentarles a él y a un amigo a una delicada muchachita, que resultó ser una enana cuarentona con calcetines blancos, trenzas y aro. La semejanza en la vestimenta y accesorios de ambas mujeres podría ser simple casualidad u obedecer a la remembranza de Buñuel (Buñuel 2010: 138).

⁶¹ En la penúltima frase podría vislumbrarse otra referencia a la apocatástasis, concepto herético que comportaba la absolución y salvación de todos los pecadores (incluidos los demonios) al final de los tiempos (Salvador Ventura 2007: 341-342). Pues el juego de palabras entre “ser” y “estar” puede aludir a que el infierno puede ser vivido por “los que son”, los vivos, sin estar en el infierno cristiano (y así relativizarse el concepto de infierno). O que en definitiva no hay nadie en el infierno porque no existe, es decir, que nadie iría al infierno si hubiera apocatástasis o no.

Sacándole la lengua, la jovencueta le insta a que mire lo larga que es, como la de una serpiente, le tira de la barba⁶² y después le clava un punzón repetidas veces en la espalda, símbolo bíblico de la tentación y de la muerte (Fig. 15).⁶³

Conjurado por el nombre de Cristo, el Diablo se transforma en una vieja desnuda con una escoba de tamaño ridículo que conserva el sombrero de la colegiala (Fig. 16).⁶⁴ Después, un familiar “¡Volveré, greñudo, volveré!” de despedida torna aún más grotesca la aparición.⁶⁵ Finalmente, aparece en pantalla la madre de Simón a la entrada de la cabaña que ocupa al pie de la columna, devanando un hilo blanco en torno a un huso, en una imagen evocadora de la Moira Cloto y del paso del tiempo (Fig. 18).

La siguiente visión se introduce por medio del encabalgamiento sonoro de unos balidos. Extasiado, Simón se arrodilla y acto seguido aparece la desconcertante Silvia Pinal disfrazada del Buen Pastor⁶⁶ con un cordero

⁶² Un ejemplo de visión demoníaca a uno de los padres del desierto se encuentra en la *Historia de los monjes egipcios*: “A medida que perseveraba en las súplicas y avanzaba en las virtudes, en fin, fue creyendo en sí mismo, confiado en su buena conducta. El tentador lo reclamó para sí, como a Job, y al atardecer le presentó la aparición de una hermosa mujer errante por el desierto [...] Lo sedujo con una larga conversación y, a partir de eso, le tocó la mano, la barba y el cuello y, definitivamente, cautivó al asceta” (Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., 2010: 60).

⁶³ 2Cor. 12. 7, en donde se aprecia la simbología bíblica de la espina, del aguijón (metáfora pura de la tentación).

⁶⁴ Constituyendo las dos formas de la aparición advocaciones diabólicas tradicionales de la mujer: la de la bruja y la de la lolita. También podría intuirse una reminiscencia del motivo de las edades del hombre, en tanto que el Diablo aparece en la película disfrazado de niña, de mujer adulta y de anciana, en las tres etapas de la vida.

⁶⁵ En relación al anteriormente mencionado motivo de las edades del hombre, vendría a reforzar su influencia en el film la notable semejanza de este Diablo-bruja goyesco de Buñuel con la segunda figura del cuadro de *Las tres edades de la mujer y la muerte* de Hans Baldung, hacia 1540 (Stukenbrock y Töpfer 2005: 51; Fig. 17).

⁶⁶ “Se ha dicho que Silvia Pinal aparece vestida de Cristo con una barba y da patadas a un cordero. Pero ello es la encarnación del demonio. Es riguroso que en los primeros tiempos del cristianismo el demonio se aparecía bajo la forma de Cristo. En toda su aparición lleva un borrego, como el Buen Pastor del fresco de Gala Placidia, de Rávena” (Sánchez Vidal 2000: 284).

entre los brazos⁶⁷ y le dice: “Tú eres mi hijo predilecto, Simón. Tu ascesis es sublime. Te amo y vivo en ti y tú hablas por mí boca”.

Con “Ocho años, ocho meses y ocho días hace que arde tu espíritu sobre esa columna, como arde la llama sobre el cirio” del Diablo se hace referencia a un chiste que, según Buñuel, hizo Lorca. Aquél explicaba que el poeta le dio la idea embrionaria de la película hablándole por vez primera de la leyenda del estilista en la Residencia de Estudiantes (Buñuel 2010: 72) y también que le expuso la semejanza entre la cera resbalando de un cirio y los excrementos del santo deslizándose por la columna, que, el granadino pensaba, sin embargo, debían ser secos como los de una cabra (Buñuel 2010: 282).⁶⁸

Un “Quiero morir en ti, Señor” del monje hace emerger nuevamente la idea de la represión sexual canalizada a través del ejercicio de la ascesis.⁶⁹ El “Buen Pastor” llora entonces: “me entristecen tus penitencias, el exceso de tus sacrificios. ¡Tienes que cambiar!”. Simón demuda entonces el gesto ante la idea del cambio, pues él representa todo lo contrario, lo inamovible en lo alto de su columna. Por fin el Diablo se delata: “Baja de esa columna, vuelve al mundo. Ansíate de goces”, soltando el corderito y enviándolo lejos de una patada que enlaza con el puntapié del protagonista del *L'Age d'Or* (1930) a un perrito bien peinado que simbolizaba el orden establecido (Fig. 20 y Fig. 21).⁷⁰

⁶⁷ “Imagen paleocristiana recogida del paganismo heleno” (Fig. 19). “Iconografía que venía a simbolizar la Eucaristía, la unión de Dios con la humanidad a través su hijo” (Salvador Ventura 2007: 340).

⁶⁸ También presente en el diálogo de Simón con el cabrero: “En cuanto a la necesidad de evacuar”, prosigue el santo con motivos escatológicos, “mis excrementos son como los de tus cabras debido a mi extrema sequedad” (Buñuel 2009). El chiste podría degenerar, pero el enano no lo entiende y replica: “de todo lo que has dicho no he entendido más que sequedad”, haciendo gala de una elegante sencillez que contrasta con Simón.

⁶⁹ Este deseo encaja más con la expresión mística que con la ascética, con la aspiración a la vía unitiva mística. Tal vez Simón está frustrado por tener que fustigar su cuerpo para alcanzar a Dios y envidia secretamente la gracia que le sobreviene al místico (Tanquerey 1990: 12). Esto asumiendo que tenga un sentido sexual metafórico el “morir en ti”, porque literalmente vendría a desear con estas palabras el fin de su viaje ascético, la trascendencia en espíritu de lo corporal gracias a la muerte física.

⁷⁰ “Una persona que le entienda y acepte la identificación con un personaje atípico, capaz de transgredir los valores sociales, de revolcarse gozosamente en el lodo y de dar una patada a un perro, por ejemplo” (Guigon 2000: 41).

Además, el cordero es el símbolo del sacrificio de Cristo, que el Diablo desprecia con su patada y con sus palabras, resumidas en un manifiesto hedonista: “Así lograrás que el solo nombre del placer te dé náuseas. Entonces en verdad te digo que estarás cerca de mí”.⁷¹

Entonces se vuelve sobre el tema de la apocatástasis. ¿Es posible la redención de Satanás? es el interrogante que lanza el Diablo: “Si me arrepiento, Simón, ¿querrá Dios devolverme a mi primitiva gloria?”. Se alude, pues, irónicamente a la parábola de la oveja perdida,⁷² en la cual la oveja descarriada era la más importante. A partir de dicha parábola, pensamos, se podría deducir que Jesús sí pudiera respaldar la apocatástasis, inclusive en el punto de los ángeles caídos. Esta interpretación no entrañaría paradoja alguna, como sí que lo hace la interpretación ortodoxa respaldada por el protagonista. El Diablo, ante la negativa del estilita, reivindica estar bien como está y, reproduciendo el episodio de David contra Goliat, le lanza una piedra con una honda al asceta que lo tumba. Blasfema antes de desaparecer en una explosión de polvo: “¡la ostia reptante!”, con lo que califica a la encarnación de la salvación, del redentor (la ostia), como a la del demonio (la serpiente).

La última visión viene precedida, nuevamente, por el balido de un cordero, por un primer plano de un sapo y una explosión, tras lo que aparece el Diablo en un ataúd reptante (Fig. 22), configurando todo ello la imagen del caos. Es interesante el símbolo apocalíptico del sapo, con todo el análisis psicoanalítico que conlleva y que conecta con lo húmedo, lo violento, lo híbrido, los instintos bajos y los terrores atávicos.⁷³

A continuación, la aparición anacrónica de un avión marca el tránsito al mundo moderno. Simón cae entonces de la columna, del mismo modo que

⁷¹ En este punto, también es interesante mencionar que Buñuel ironizaba sobre un cordero que de pequeño casi le rompe el fémur a su hermana Conchita (Buñuel 2010: 44), de modo que el episodio del puntapié bien pudiera esconder una reminiscencia autobiográfica, como otras que invaden la obra.

⁷² Lc. 15.1-7: “Os digo que lo mismo dará más alegría en el cielo un pecador que se enmienda, que noventa y nueve justos que no sienten necesidad de enmendarse”.

⁷³ “Los israelitas consideraban a la rana como personificación de poderes demoníacos, pero que podían estar al servicio de Dios [...] Al interpretar este pasaje del *Apocalipsis*, Euquerio de Lyon afirma que las ranas son los seres sometidos al diablo y a la herejía. El sapo, equiparado con frecuencia en el simbolismo de la rana, fue en la baja Edad Media atributo de la impureza y de la muerte” (Lurker 1994, s.v. Rana).

le sucedió al ángel caído.⁷⁴ Éste lleva al estilista desde la columna, pasando por la vista aérea⁷⁵ de los rascacielos de Nueva York, a una discoteca.⁷⁶ Vuelo que muestra similitudes con el recorrido nocturno que otorga el Diablo Cojuelo al estudiante Cleofás en la obra de Vélez de Guevara por el cielo de Madrid, levantando sus tejados, para asistir al espectáculo de los vicios de sus habitantes. La relación de compadreo entre el demonio y el

⁷⁴ Lo cual tal vez explique la mención antes hecha por el demonio referente a que entre ellos no existían tantas diferencias. También podría ser interpretada esta imagen en contexto neotestamentario, de modo que recordara a la muerte de Jesucristo, quien al morir logró resucitar y trascender, algo que no logrará Simón

⁷⁵ “Don Cleofás, desde esta picota de las nubes que es el lugar más eminente de Madrid [...] te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre” (Vélez de Guevara 2004: 18).

Esta panorámica desde las alturas de la columna recuerda del mismo modo a la descripción que hizo Valle-Inclán de la perspectiva esperpéntica, que es interesante traer a colación ya que, en cuanto al uso de la degradación, desmitificación y caricaturización de los personajes, la deformación de la realidad, la mezcla del mundo real y de pesadilla, la presencia de la muerte, y por otra parte la teatralidad en el aragonés y la cercanía a lo cinematográfico del gallego la obra de Buñuel tiene mucho de esperpéntico; y la cercanía del director a lo literario y de Valle a lo cinematográfico hace que sus estéticas guarden aún más concomitancias (Ruiz Ramón 1977: 118-121). Decía así Valle (Ruiz Ramón 1977: 122): “Hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas [como hace Homero], en pie [como Shakespeare] o levantado en el aire [,] que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos [como Goya, Quevedo o Cervantes]”.

⁷⁶ Mientras que en la *Divina comedia* Virgilio guía a Dante en un movimiento de descenso y ascensión, aquí el Diablo lo hace definitivamente de descenso, de la columna al abismo (no se resiste la escena a la comparativa después de que Buñuel mencionara en su ‘autobiografía’ que había leído la obra del toscano, pero no con gusto [Buñuel 2010: 256]). La caída de la columna sólo se percibe a través de un *travelling* de la cámara, que parece plasmar el punto de vista enunciativo de Simón. No obstante, en la discoteca se graba a Simón desde la focalización de una tercera persona. Esto último coincidiría con la perspectiva esperpéntica, de demiurgo, señalada por Valle-Inclán y con la que se identificaría a Buñuel.

protagonista, al igual que el papel de cicerone de este último, es análoga en las dos obras (Vélez de Guevara 2004: 17-18).⁷⁷

El Diablo, el “dios de este siglo” (2Cor 4.4), ya que el anterior “murió” en el XIX (Nietsche 1988:147), conduce, pues, a Simón a la nueva Babilonia, a la ciudad de Nueva York. Por yuxtaposición del plano de la columna con los de los rascacielos se insinúa el mismo monopolio patriarcal, pues el dominio de las construcciones megalómanas de rascacielos impera en la ciudad como la columna en el desierto—por mucho que haya pasado el tiempo todo permanece igual—también el rascacielos simboliza la incomunicación entre los seres humanos y la deshumanización del mundo moderno (Fig. 23 y Fig. 24).

El infierno o el purgatorio⁷⁸ modernos se encuentran, pues, en un lugar concreto, en la tierra (como ya ensayó Buñuel en *El ángel exterminador*, 1962). Allí Simón es un desengañado *beatnik* (Segovia 2010) que apura vaso y cigarro mientras mira escéptico cómo los demás bailan (Fig. 25). A este respecto cabe decir que Buñuel concebía el bar, por una parte, como un lugar de meditación y recogimiento, adecuado para hacer un ejercicio de soledad, y, por otra, detestaba los cafés, los establecimientos ruidosos y la música moderna.⁷⁹ No se puede, de tal forma, descartar la imagen de Simón en el bar como un potencial trasunto filmico del cineasta.

La discoteca es un ejemplo de la falta de espiritualidad actual —aunque sea ateo, Buñuel envidia el sentido y la espiritualidad que en principio da a

⁷⁷ En repetidas ocasiones a lo largo del film el Diablo se encarama a la espalda de Simón, estableciendo físicamente esa relación de proximidad. Al final el propio Satán es el personaje más cercano al estilista, los dos forman una pareja quijotesca.

⁷⁸ Purgatorio pues parece que Simón va a estar un tiempo indefinido esperando en el bar. Esta espera remite también al estatismo anteriormente apuntado de la última escena de *El Monje*.

⁷⁹ Buñuel 2010: 49-50: “Yo he pasado en los bares horas deliciosas. El bar es para mí un lugar de meditación y recogimiento, sin el cual la vida es inconcebible. Costumbre antigua, robustecida con los años. Al igual que san Simeón el Estilita que, desde lo alto de su columna, hablaba con su Dios invisible, yo, en los bares, he pasado largos ratos de ensueño, hablando rara vez con el camarero y casi siempre conmigo mismo, invadido por cortejo de imágenes a cual más sorprendente [...] no es lo mismo el *bar* que el *café* [...] el bar es un ejercicio de soledad [...] Tiene que ser, ante todo, tranquilo, más bien oscuro y muy cómodo. Toda clase de música, incluso la música lejana, debe estar absolutamente desterrada (al contrario de la infame costumbre que hoy se extiende por el mundo). Una docena de mesas a lo sumo, a ser posible, con clientes habituales y poco comunicativos».

la vida el ser creyente,⁸⁰ como ya se ha visto. Todo ello se refleja en el nombre del baile, “carne radiactiva”, que bailan contorsionándose unos jóvenes pecadores como si fuesen almas torturadas del infierno o ejecutores de una danza macabra (Fig. 26). Queda patente en esta última escena, por tanto, la idea de la desacralización del mundo moderno, la carencia de trascendencia y la banalidad del mundo terrenal.

Conclusiones

Como se puede ver, *Simón del desierto* es una película rica, no sólo formalmente, sino que contiene información profusa de la historia de los primeros siglos del cristianismo y refleja bastante bien la confusión que predominaba en los orígenes, en los cuales reinaba una interesante amalgama de doctrinas y prácticas religiosas.⁸¹ Asimismo, en ella abundan los intertextos de todo tipo: filosóficos, históricos, literarios, pictóricos, etc.; que, en conclusión, hacen una obra redonda.

La búsqueda, no obstante, de estos motivos y el análisis psicoanalítico de ellos a gusto, podría decirse, del intérprete siempre ha sido cuestionado y realmente surge una dicotomía entre la libertad de análisis y el respeto debido a la pureza y originalidad de la obra, pues las distintas críticas alteran, desde luego, la percepción de ésta. El mismo Buñuel a este respecto sostuvo que no le gustaban “la psicología, el análisis y el psicoanálisis”. En efecto, la psicología le resultaba una “disciplina arbitraria, constantemente desmentida por el comportamiento humano y casi totalmente inútil cuando se trata de dar vida a unos personajes”,⁸² y parecía descontento con que se interpretaran sus películas desde ese punto de vista.⁸³

⁸⁰ La muerte es igualadora siempre que se crea que existe un más allá, el ateo no tiene este consuelo.

⁸¹ Confusión debida a que, según Díez Macho, durante esos primeros siglos se atendió más a “una ortopraxis que a una ortodoxia” (1984: 389).

⁸² Jung vio *Un chien andalou* durante la Segunda Guerra Mundial y dijo haber encontrado “una buena demostración de *dementia precox*” (Cf. Buñuel 2010: 268).

⁸³ Aunque afirmaba “que la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente” le aportaron mucho (Buñuel 2010: 268). La resistencia a interpretar los sueños rígidamente significaba para Buñuel rebelión, disidencia aristocrática y estética contra la injusticia social; ya que no están constreñidos por la moral social, como se ha dicho anteriormente, y si se valoraran no se expresaría esto, su pureza irracional. De tal forma el aragonés, más que como corriente estética, defendía hacer del surrealismo “una moral” (Santander Ferreira 2002).

Con todo, la interpretación cinematográfica de las obras literarias o de la historia siempre ha generado polémica, lo que legitima de algún modo la libre interpretación. Es decir, a diferentes niveles, el director deturpa con su reelaboración diversos materiales, como hace a su vez el espectador con la obra de éste.

No hay duda de que de manos de un mal director pueden salir productos intolerables. Sin embargo, Buñuel, como otros directores consagrados, intelectuales aparte de técnicos, no se limita a grabar, añadiendo o recortando episodios del material original, sino que los recodifica y enriquece con su erudición.

Figura 1



Figura 2



Figura 3

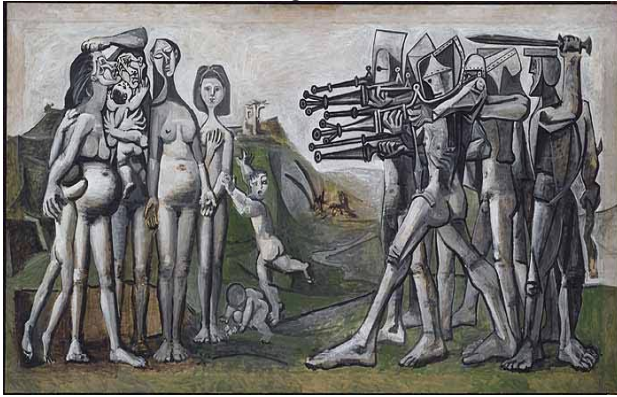


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

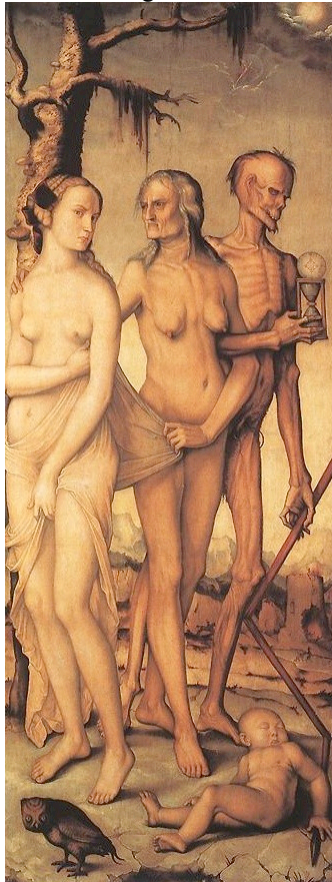


Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Bibliografía

- Aub, Max. *Conversaciones con Luis Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.
- Alcalá, Manuel. *Buñuel: cine e ideología*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- Bermúdez, Xavier. *Buñuel: espejo y sueño*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.
- Blanco Aguinaga, Carlos. “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 313-342. URL: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/4FDHREMA5A87LN1JNDM22NYEPN6GIT.pdf. Último acceso: 7 Mayo 2013.
- Bloom, H. *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford University Press, 2003 (1975).
- Briggs, Katharine. *Hadas, duendes y otras criaturas sobrenaturales*. Barcelona: Kestrel Books, 1988.
- Buñuel, Luis. *Simón del desierto* (DVD). Barcelona: Tribanda Pictures, Video Mercury Films, D. L., 2009.
- . *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo, 2010 (París: 1982).
- Carnero, Guillermo. “Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y Viaje a la luna de García Lorca”. *Arte y parte* 56 (2005). URL: <http://www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/4/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html>. Último acceso: 7 Mayo 2013.
- Cervantes. *Novelas Ejemplares*. García López, Jorge (ed.). Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- Czachesz, István. “The Bride of the Demon. Narrative strategies of Self-Definition in the *Acts of Thomas*”. *The Apocryphal Acts of Thomas* (2001): 36-52. URL: <http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/590/590.pdf>. Último acceso: 14 Abril 2013.
- Díez Macho, Alejandro. “Reino de Dios y escatología”. *Apócrifos del Antiguo Testamento I*. Madrid: Cristiandad, 1984: 351-389.
- Festugière, A. J. *Antioche païenne et chrétienne: Libanus, Chrysostome et les moines de Syrie*. París: E. De Boccard, 1959.
- Fresnadillo Martínez, M. J. “Literatura y cine. Historia de una fascinación”. *Revista de Medicina y Cine* 1.3 (2005): 57-59. URL:

- http://campus.usal.es/~revistamedicinacine/numero_3/esp_3_pdf/editorial_esp.pdf. Último acceso: 25 Julio 2013.
- Gibbs, Virginia. *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Pliegos, 1991.
- Guigon, Emmanuel (Coord.). *Luis Buñuel y el surrealismo*. Teruel: Museo de Teruel, 2000.
- Ibars Fernández, R., y López Soriano, I. “La Historia y el Cine”. *Clio* 32 (2006). URL: <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>. Último acceso: 25 Julio 2013.
- Knowles, David. *El monacato cristiano*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- La Biblia*. Madrid: La Casa de la Biblia, PPC, Sígueme, Verbo Divino, 2001.
- Lewis, Matthew Gregory. *El monje*. Madrid: Cátedra, 2008 (1995).
- Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Lurker, Manfred. *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Córdoba: El Almendro, 1994.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles I*. Madrid: La Editorial Católica, 1978.
- Nietzsche. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 1988.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Edef, 2006.
- Nuevo Testamento*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987 (1974).
- Piñero, Antonio. “Reino / Reinado de Dios según Pablo de Tarso. Una reinterpretación para su tiempo”. *Biblia y helenismo. El pensamiento griego y la formación del cristianismo*. Córdoba: El Almendro, 2006: 217-237.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (Eds.). Madrid: Cátedra, 1995.
- Pérez Villarreal, L. *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya-Yala, 2001. URL: <http://www.hamalweb.com.ar/2010/cineylit.pdf>. Último acceso: 25 Julio 2013.
- Romero González, D., y Muñoz Gallarte, I., (Trads.). *Historia de los monjes egipcios*. Córdoba: Diputación de Córdoba (A.E.C.S.H), 2010.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Salvador Ventura, Francisco José. “Una imagen filmica rigurosa de la Antigüedad tardía: *Simón del desierto* de Luis Buñuel”. *Habis* 38 (2007): 329-344.

- URL: <http://institucional.us.es/revistas/habis/38/22%20ventura.pdf>. Último acceso: 8 Mayo 2013.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí, El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 2000 (1996).
- Santander Ferreira, Hugo. “Luis Buñuel, director existencial”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 20 (2002). URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/bunuel.htm>. Último acceso: 29 Mayo 2013.
- Segovia, José de. “El Simón del desierto de Buñuel”. *Entrelineas* (2010). URL: <http://www.entrelineas.org/leer.asp?a=sim%F3n-del-desierto#.UaVtsEAqzKV>. Último acceso: 29 Mayo 2013.
- Stukenbrock, C., y Töpfer, B. *1000 obras maestras de la pintura europea*. Alemania: Könemann, 2005.
- Tanqueray, Adolphe. *Compendio de teología ascética y mística*. Madrid: Palabra, 1990.
- Valle-Inclán, R. *Sonata de primavera y Sonata de Estío*. Madrid: Austral, Espasa Calpe, 1963.
- Vélez de Guevara. *El Diablo Cojuelo*. Barcelona: (Sic) Idea y Creación Editorial, 2004.