

UNA IMAGEN FÍLMICA RIGUROSA
DE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA:
SIMÓN DEL DESIERTO DE LUIS BUÑUEL

Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada

El rigor de la transposición de una figura histórica al mundo cinematográfico no debe medirse en terrenos de fidelidad arqueologizante a las fuentes originales. Una muestra está en la película *Simón del desierto* de Luis Buñuel. El director aragonés se informó con todas las noticias conservadas sobre la figura de Simeón el Estilita. A partir de ahí extrajo los datos que le interesaban acerca de su penitencia en soledad y de su relación con el mundo, los recreó empleando imágenes inspiradas en la primera iconografía cristiana y los organizó con pinceladas de humor personal. El resultado es un extraordinario film en el que se combina la erudición con la libertad creativa, ingredientes ambos propios de un auténtico autor.

The scrupulous transposition of a historical personage into cinema must not be measured through levels of archaeological faithfulness to the original sources. The movie *Simon of the Desert* by Luis Buñuel is an excellent example of this approach. The Aragonese director based his work in a previously deep research on all the historical documents preserved on the life of Saint Simeon Stylites the Elder. From there, Buñuel extracted a completely personal meaning from what was said about his loneliness penitence and his peculiar relation with the world. These elements were recreated upon the first Christian iconographic representations with personal humoristic brush strokes. The final result is an unique film combining erudition and creative freedom, both ingredients of real authorship.

0. INTRODUCCIÓN

Resultaría harto difícil encontrar a alguien que se atreviese a cuestionar el encumbramiento del director aragonés Luis Buñuel como miembro del Olimpo de

los grandes directores cinematográficos, al margen de las preferencias personales que se lleguen a manifestar y los reconocimientos artísticos que se puedan argüir. Su dilatada trayectoria creativa está salpicada de filmes de muy diversa naturaleza, marcados por inconfundibles signos que lo sitúan dentro del selecto grupo de quienes pueden ser calificados como *autores*. Sin embargo, dentro de su heterogénea obra se pueden encontrar algunas constantes de diferente signo que devienen recurrentes gracias a la frecuencia con la que suelen hacer acto de presencia. A través de un visionado de sus películas salta a la vista con rapidez uno de los temas que debían ocupar un mayor espacio en sus pensamientos, y no es otro que la religión cristiana católica¹, la religión de la cultura en la que fue educado en su Aragón natal. En varias ocasiones, se documenta su presencia de manera explícita. En la segunda de sus realizaciones, la transgresora *L'âge d'or* realizada en 1930 y prohibida tras su estreno en una sala parisina que fue asaltada y destrozada por miembros de la ultraderecha, trata dos de los temas que en repetidas ocasiones aparecen en su obra, la burguesía y la religión. Más tarde en 1958 elaboró un retrato descarnado de las circunstancias vitales de un sacerdote incomprendido en su ambiente, *Nazarín*, porque una vez tras otra se enfrenta a los problemas que le supone el practicar el ejemplo de Jesús. Algo más de una década más tarde, en 1969, llama la atención uno de sus filmes más singulares, *La Voie Lactée*, cuyo hilo conductor está hilvanado a partir de la peregrinación a Santiago de Compostela de dos personajes. A lo largo del periplo retrató algunas de las herejías documentadas en la historia del cristianismo, entre las que aparece una escasamente conocida por personas ajenas al mundo religioso o al mundo académico, la herejía priscilianista, desarrollada en Hispania en el siglo IV. Estos tres ejemplos están entre los más evidentes, pero, por supuesto, no son los únicos que se encuentran; sino que toda su obra está atravesada por este vector esencial para el director aragonés. En apariencia se trataría de un fenómeno paradójico en un individuo que se definía abiertamente como ateo. Sin embargo, lejos de ser así, el hecho de no considerarse católico no era obstáculo para que siguiera en gran y diversa medida ejerciendo sobre su persona una marcada e indeleble influencia la formación jesuítica que había recibido durante los años de su infancia y adolescencia.

Dentro del omnipresente protagonismo del tema religioso se encuentra uno de los filmes más singulares de toda su carrera, singularidad resultante de tan variados aspectos que la sitúan entre uno de sus trabajos más originales, *Simón del desierto*, película realizada en 1964². Se trata de su última película en territorio mejicano, como consecuencia de encontrarse abiertamente contrariado con los

¹ Dos contribuciones recientes pueden ilustrar acerca de la presencia de la religión católica en la obra de Buñuel: I. Christie, "Buñuel's Heresies", I. Santaolalla et alii, *Buñuel, siglo XXI* (Zaragoza 2004) 59-65 y M.E. de las Carreras-Kuntz, "Luis Buñuel's Quarrel with the Catholic Church", I. Santaolalla et alii, *Buñuel ...*, 65-73.

² Resulta curioso comprobar como esta película no parece tener relación con la anterior y la posterior de su filmografía: *Le journal d'une femme de chambre* de 1963 y *Belle de jour* de 1966.

problemas de producción que habían conducido a que se viera brusca y sensiblemente reducida la duración prevista antes del inicio de su rodaje. Lo que se había concebido como un largometraje, pasó a ser un film de duración media –en concreto de cuarenta y dos minutos–, por ausencia de recursos económicos³. Por esa razón se vio obligado a improvisar un final provisional, con la pretensión de acabarlo más adelante adecuándose a lo que tenía proyectado en un principio. Para su sorpresa, y contra su parecer, la película fue presentada a instancias de su productor, Gustavo Alatríste, en la *Mostra* de Venecia de 1965, recibiendo entonces el *León de oro* y el premio *FIPRESCI*⁴. La reacción de Buñuel fue drástica y manifestó que no llevaría a término su proyecto tal y como había pensado, dado que ya había sido conocido y reconocido como fue exhibido en el festival. El productor se decidió por intentar finalizar el trabajo bajo la batuta de alguno de los más reputados directores del momento⁵, gestiones que resultaron infructuosas, de modo que esta obra quedó definitivamente con el contenido con el que la conocemos, de esa forma *incompleta*.

A pesar de tales desencuentros entre director y productor, la más evidente de todas las particularidades es precisamente la elección de un personaje histórico como fuente de inspiración, algo que no ocurre en ninguna otra ocasión en su carrera. Y, además, la de un personaje apenas conocido en nuestro contexto cultural, Simeón el Estilita, cuyas noticias se pierden en el tan rico como complejo y desconocido panorama del cristianismo oriental del periodo conocido desde hace algunas décadas como Antigüedad Tardía. Habría que preguntarse por la razón del interés de Buñuel por alguien con un perfil tan fuera de lo común. Para encontrar la respuesta bastaría con dirigirse a los datos ofrecidos por el mismo director en su libro de memorias⁶, donde menciona que la primera noticia sobre él la tuvo durante su periodo de estancia en la Residencia de Estudiantes. En una ocasión Federico García Lorca⁷, alojado también en la Residencia, se mostraba muy divertido con

³ En el trabajo de A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel* (Madrid 2004) 80 se recogen algunos comentarios del director a propósito de este asunto: *Escribí un guión completo para una película de largo metraje. Por desgracia, Alatríste tropezó con algunos problemas financieros durante el rodaje, y hube de cortar la mitad de la película. Había previsto una escena bajo la nieve, peregrinaciones e incluso una visita (histórica) del emperador de Bizancio. Tuve que suprimir todas estas escenas, lo que explica el carácter un poco brusco del final.*

⁴ Son las siglas de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica.

⁵ El productor intentó contar, entre otros, con figuras como las de F. Truffaut, J. Huston, S. Kubrick, V. de Sica, O. Welles y F. Fellini.

⁶ L. Buñuel, *Mi último suspiro* (Barcelona 2000) 282-283: *Yo pensaba en ello desde hacía tiempo, desde que Lorca me había hecho leer en la residencia La leyenda áurea. Se reía a carcajadas al leer que las deyecciones del anacoreta a lo largo de la columna semejaban la cera de una vela. En realidad, como se alimentaba de unas cuantas hojas de lechuga que le subían en un cesto, sus excrementos debía de semejar, más bien, pequeñas cagarrutas de cabra.*

⁷ Resulta interesante comprobar el interés que al escritor granadino despierta un personaje adscribible cronológicamente a los tiempos del primer cristianismo, si bien en su caso no dirige su atención hacia individuos tan excéntricos geográfica y biográficamente hablando. Se trata del poema que dedica a la mártir emeritense Eulalia y que está incluido dentro del *Romancero gitano*.

una anécdota que contó a su amigo. La había leído en el manual bajomedieval de hagiografía, *La leyenda áurea* de Jacobo de Vorágine, y en ella se narra, en referencia a Simeón el Estilita, un detalle que provocaba las carcajadas del poeta granadino, la mención a las deposiciones del anacoreta. En una entrevista aludió también a la anécdota escatológica gracias a la que tuvo noticia de la existencia de Simeón, cuando afirmaba que sus excrementos dejaban huellas claramente visibles en la superficie de la columna, de manera que, en palabras de Buñuel, *la mierda chorreaba por la columna como la cera gotea por los cirios*⁸. Cuando uno se dirige al libro mencionado para encontrar el citado relato, se puede comprobar como la vida de este eremita oriental no está entre las citadas. Por ello, X. de Ros⁹, ha ofrecido una explicación que parece más plausible para encontrar el origen del primer y casual contacto con una figura en principio tan extravagante para el director aragonés. En todo caso, lo que parece fuera de duda en referencia al origen de este recuerdo alterado en su memoria, ya sea de forma consciente o inconsciente, es que procede de su juventud, durante ese periodo de estancia y convivencia en la Residencia que resultaría tan fértil para la cultura española del siglo XX.

1. LAS FUENTES ORIGINALES

Si se hace un repaso al recurso habitual utilizado por los directores de cine para realizar una película sobre la Antigüedad, se observa cómo en la mayor parte de las ocasiones el método empleado es el de acudir a versiones novelescas de épocas más o menos recientes, predominando habitualmente las más próximas¹⁰. A partir de ellas se procede a reconstruir las características del personaje que se quiera retratar, pero en raras ocasiones dirigen su atención sobre las fuentes originales. Como resulta fácil sospechar en el caso de Buñuel sorprendería que su comportamiento se ajustara a lo que podría resultar convencional y previsible, entre otras razones, porque no se trataba de un tema cualquiera, sino que se encuadraba en un argumento de los que le apasionaba personalmente, como ya se ha indicado. Según cuenta J. Baxter en una biografía dedicada al director¹¹, éste mantuvo desde los años cuarenta *in mente* el proyecto de realizar algún día una película sobre ese personaje a su juicio tan interesante. Y la oportunidad llegó bien entrados los años sesenta, momento en el que comenzó la andadura del film, al trasladarse temporalmente a Nueva York con el objetivo de documentarse allí

⁸ T. Pérez Turrent, J.A. de la Colina, *Buñuel por Buñuel* (Madrid 1993) 137.

⁹ En X. de Ros, "Buñuel's Miracles: the Case of *Simón del desierto*", I. Santaolalla et alii, *Buñuel...*, 73-79, se apunta que el origen de la noticia pudo haber sido Gonzalo Rodríguez Lafora, director de los laboratorios de la Residencia y pionero en la introducción del psicoanálisis en España, quien en uno de sus libros había tratado de los santos estilitas y del libro de Jacobo de Vorágine.

¹⁰ Dos trabajos importantes para aproximarse al tratamiento que el mundo antiguo ha recibido en el medio cinematográfico son: R. de España, *El peplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona 1997) y J. Solomon, Peplum. *El mundo antiguo en el cine* (Madrid 2002).

¹¹ El proceso de génesis del film está tratado con mayor amplitud en J. Baxter, *Luis Buñuel. Una biografía* (Barcelona 1996) 311.

de manera concienzuda. El problema se presentaba con la circunstancia de que, como es conocido, no existe ningún libro escrito por el personaje en cuestión, por lo que habría que aproximarse lo más posible dirigiéndose a otras obras cercanas cronológica y espacialmente al ambiente del anacoretismo oriental y a su figura en concreto. En una biblioteca pública de esta ciudad consiguió trabajar con las únicas publicaciones existentes hasta esa fecha sobre él, que continúan siendo en la actualidad las obras de referencia en relación con la figura de Simeón el Estilita¹²: *Les saints stylites* de H. Delehayé y *Antioche païenne et chrétienne* de A. J. Festugière. Con este dato queda testimoniado cómo desde el inicio del proyecto, y en consonancia con su formación y sus intereses, tuvo bien presente la necesidad del rigor que concede el contacto directo con las fuentes de información originales a la hora de realizar un film tan ambicioso como éste, sobre una figura prácticamente desconocida.

Con el primero de los libros se adentró en el interesante panorama religioso tan extendido en el Mediterráneo Oriental del anacoretismo, representado por un gran número de personajes que pretendían estar más próximos a Dios mediante la oración y la penitencia continuadas. Estos individuos vivían de manera solitaria y se instalaban en las proximidades de algunas ciudades importantes, como es el caso de Antioquía, uno de los lugares donde la concentración sería más elevada. Entre las variadas y variopintas fórmulas que les sirvieron para desarrollar su vida religiosa, una de las más *sui generis* fue la que adoptaron los *estilitas*, siguiendo los pasos de su promotor Simeón, a quien se conoce con el sobrenombre de *el Estilita*. Como el propio término indica, procedente del utilizado en griego para denominar una columna, la vida ascética de un estilita consistía en instalarse en la zona superior de una columna, sobre una pequeña plataforma, reducido espacio sobre el que habrían de permanecer de forma indefinida desarrollando su vida ascética. El ejemplo del *fundador* fue imitado en poco tiempo por un gran número de seguidores, algunos de los cuales llevaron su mismo nombre. Se da también la circunstancia de que con frecuencia quienes se instalaban sobre este curioso emplazamiento, lo hacían en las proximidades de alguna comunidad monástica con la que mantenían una estrecha relación, ya fuera como miembros de la comunidad —algo aparentemente contradictorio con la cualidad del anacoreta—, o ya como directores espirituales del grupo.

El libro de Festugière, en cambio, le fue útil para delimitar con más precisión el perfil biográfico de Simeón, porque en él están recogidas los tres grupos de noticias conservadas sobre su vida: un capítulo que el obispo sirio del siglo V Teodoreto de Ciro dedica a Simeón en su *Historia Religiosa*; una *Vida* de origen también sirio, que fue elaborada poco después de su muerte, por quienes se autocalificaban como sus discípulos favoritos; y, por último, otra *Vida* en este caso

¹² H. Delehayé, *Les saints stylites* (Bruxelles 1923) y A. J. Festugière, *Antioche païenne et chrétienne* (Paris 1959).

de origen griego, escrita por un tal Antonio, quien también se identifica como un discípulo favorito del santo oriental, con quien dice que mantenía frecuentes conversaciones. En el libro de Festugière no se recogen las tres fuentes en su totalidad, sino que solamente se realiza un resumen y un comentario de cada una de ellas en un principio. Más adelante sí se incluye la traducción completa de las noticias de Teodoreto y se sitúa como apéndice al final del libro la vida elaborada por Antonio. Con todo este material se alcanza a reconstruir de forma bastante completa la trayectoria personal de este personaje, haciendo especial mención a su conducta y sus virtudes, todas aquellas informaciones sobre las que se sustenta su encumbramiento como personaje santo para el cristianismo oriental.

Desde la temprana edad de once años el joven Simeón se integró en una comunidad monástica, dentro de la cual se significó desde los primeros momentos con una interpretación rigorista de los periódicos ayunos que todos debían realizar. Además, para que su penitencia fuera más dura excavaba una fosa en la tierra, lugar en el que permanecía de forma prolongada a la intemperie. Pronto se suscitaron los recelos dentro de la comunidad y sus componentes recurrieron al abad para que alejara del grupo a un miembro de comportamiento tan díscolo. Tras reincidir en su actitud repetidas ocasiones, fue alejado definitivamente del recinto monástico. Por casualidad encontró entonces la que debía de haber sido anteriormente morada de otro eremita y allí realizó un ayuno de cuarenta días a imitación de Jesús y, tras haber puesto a prueba su resistencia física, se trasladó a la cima de una colina, para no tener contacto con presencia humana alguna. Sin embargo, el efecto fue el contrario, porque la fama de sus excentricidades y la atribución de poderes taumatúrgicos provocaron una afluencia creciente de visitantes que alteraban sus anhelados retiro y penitencia. Fue en ese momento cuando tuvo la extravagante idea de alejarse físicamente de la tierra instalándose sobre una columna, cuya altura fue creciendo progresivamente hasta llegar a alcanzar los diecisiete metros. De nuevo, sus pretensiones se vieron en parte contrariadas debido a que el número de visitantes no hizo sino aumentar, porque, siguiendo las noticias sobre su vida, su fama se había extendido sin parar hasta llegar a lugares tan distantes como Hispania y Galia.

A partir de la ascensión a la columna, la vida de Simeón discurriría con bastante monotonía, ocupada por rezos y bendiciones a quienes acudían ante él, y desarrollando una serie de actividades de contenido más prosaico, tales como recomendaciones en relación con asuntos concretos, y más pragmático, como intervenciones en la resolución de algunos litigios. El transcurso de los años, la inmovilidad y la exposición constante a los elementos trajo consigo un cada vez más importante y apreciable deterioro físico, hasta el punto de que llegaban a caer al suelo pus y lombrices procedentes de las úlceras que tenía. El reconocimiento de su figura movió a que el propio emperador Teodosio le ofreciera ser tratado por su médico personal, recibiendo la negativa por respuesta, y a que el mismo patriarca de Antioquía se llegara a desplazar personalmente para ofrecerle la comunión,

ascendiendo por la escalera que un grupo de discípulos había construido a tal efecto. La muerte tuvo lugar poco después, el año 460, y su cuerpo fue trasladado en procesión hasta la vecina Antioquía y, poco tiempo después, en el lugar donde se encontraba la columna se levantó un complejo monástico que rápidamente devino un lugar de peregrinación.

2. LA VIDA DE SIMÓN EL ESTILITA

Todo éste es el material con el que contó Luis Buñuel para la elaboración del guión de su film, material que, como ha sido señalado, presenta la cualidad de ser todo lo cercano al personaje y a su contexto que permitían las noticias existentes. No formaba parte de su *modus operandi* habitual, ni estaba en su mente para este caso particular, elaborar un film sobre el anacoreta sirio siguiendo al pie de la letra las informaciones conservadas. No pretendía, en modo alguno, realizar una traslación al guión de tales contenidos respetando criterios de corte academicista, entre otras razones a causa de sencillas razones originadas por las condicionantes comunicativas propias del medio cinematográfico. Habría que añadir también razones obvias de índole puramente física que convierten en utópico cualquier proyecto con la ambición totalizante de recoger completamente la biografía de un personaje. Es más, el propio director aclaró que no pretendía realizar una reconstrucción fílmica de Simeón el Estilita, sino que su personaje era uno de los seguidores del creador de esta singular forma de vida ascética, Simón del desierto¹³, personaje supuesto en quien aspiraba a reunir los elementos que conformaban la forma de vida de estos tipos extraordinarios¹⁴, y con el que conseguía evitar las posibles críticas de los rigoristas que no reconocieran al extraño individuo creador de tan singular tipo de penitencia. No sólo razones de índole física determinan la necesidad de seleccionar el material disponible, sino también de índole expresiva, que van desde las restricciones presupuestarias de la producción ya mencionadas, hasta las peculiaridades expresivas del medio fílmico, pasando por las potencialidades creativas generadas por la compleja personalidad del autor. El concurso de todos estos elementos determina un complicado y exuberante resultado, sustentado todo ello sobre una exhaustiva labor de documentación que será contrastada en adelante sólo a través de algunos ejemplos elegidos en función de su importancia, primero en el terreno del guión y más tarde en el apartado de su materialización en imá-

¹³ En palabras de Buñuel sobre el personaje de Simón recogidas en A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica* (Madrid 1984) 283-284: Simón es, ante todo, un documental sobre un anacoreta. Hasta el siglo XIV y en el mundo oriental proliferaron cientos de estilitas. San Simeón fue el fundador de la serie, pero el mío se llama Simón simplemente. Es uno más, no el santo. Muchos de estos estilitas abandonaron la columna. No fueron capaces de llegar hasta el final. Los vencieron las tentaciones, los mataron los rayos, o llegaban las olas y se los llevaban de las columnas. Los estilitas proliferaron por todo el mundo; en Rusia, en Europa, en África. Hubo cientos de ellos. Comían hojas de lechuga y agua que les llevaban de vez en cuando.

¹⁴ Así es como los denomina el propio Buñuel al referirse a ellos en una entrevista recogida en T. Pérez Turrent, J.A. de la Colina, *Buñuel por Buñuel...*, 137.

genes, pero que pretenden indicar de manera inequívoca y elocuente el carácter erudito de este trabajo cinematográfico excepcional.

A Buñuel no le interesa tratar todo el periodo biográfico previo en el que se va fraguando la personalidad de Simeón: los episodios que suceden durante su estancia en la comunidad monástica y las posteriores circunstancias por las que atraviesa hasta que comienza su particular vida ascética sobre la columna. Por ello, el film comienza precisamente partiendo de la plasmación de una realidad citada en las fuentes. Una concurrida procesión de peregrinos, guiada por personas significadas en lo religioso y en lo económico, acude ante su presencia y todos ellos asisten a uno de los sucesivos traslados realizados a una columna de mayor altura. Será a partir de ese momento cuando se puedan individualizar dos de los tres pilares sobre los que se construye la película: de un lado, los rezos en soledad del santo eremita y, de otro, su relación con el resto de las personas, ya sean peregrinos o ya sean los miembros de la cercana comunidad monástica. Por revestir características diferenciadas, no será analizado en este trabajo el tercero de ellos, en el que partiendo de breves alusiones en las fuentes originales acerca de las tentaciones a las que se vio sometido el santo, se articulará en torno a las periódicas visitas del demonio identificado con una mujer, en las que le invita repetidamente a que cese su ascesis y se abandone a los placeres de la carne.

Respecto de la soledad del Estilita, la finalidad primordial que había conducido a Simón hasta aquellos lugares, y con la que pretendía renunciar a todas las cuestiones superfluas para llegar con la oración y la penitencia a estar más cerca de Dios, está presente a lo largo de todo el film, entre otros motivos por las evidentes razones físicas de su emplazamiento en lo alto de la columna. Tan sólo en algunas ocasiones deja por momentos de estar allí, cuando al inicio del film se traslada a una columna más alta, cuando durante una ensoñación juega en la tierra firme con su madre, o cuando al final del film se traslada de la mano del diablo a una discoteca neoyorquina al *infierno* de la ruidosa y claustrofóbica nocturnidad de los rituales del sábado por la noche¹⁵. De su física y elevada soledad no consigue sacarlo ni siquiera la presencia de su madre, que acude para estar próxima a las fatigas de su hijo. Simón es invitado a tenerla presente por las autoridades religiosas que la acompañan, pero la respuesta es invitar a su progenitora a que, aunque se instale en algún lugar cercano, se mantenga al margen, porque su único objetivo es dedicar toda la atención a su actividad ascética. En lo alto de la columna ve transcurrir días y noches intercalando oraciones, bendiciones y retos continuos a sus condiciones físicas.

¹⁵ La que se convierte en la última tentación del diablo a Simón es el resultado del brusco final con el que se ve obligado a terminar la película. Un avión atraviesa el cielo del desierto sirio y les traslada a una situación que para Buñuel podría revestir las formas de un mundo infernal, la cargada, ruidosa y primitiva atmósfera creada en una discoteca de Nueva York, con el cóctel resultante de una música agresiva y electrizante unida a los movimientos casi animales de los jóvenes que bailan.

Tales situaciones brindaban al director aragonés tentaciones demasiado fuertes de ser reconducidas hacia situaciones humorísticas, a las que, como podría preverse, no se pudo resistir. Así en algunos momentos intercala ciertas frases cuya atribución al sentido del humor buñuelesco no ofrecen la más mínima duda. En un momento en el que Simón está rezando olvida una parte de la oración y responsabiliza de ello a un joven monje que instantes antes le había distraído de su actividad. En otra ocasión está dedicado a repartir bendiciones por doquier a cualquier elemento del mundo que le rodeaba, llegando a hacerlo con un pequeño insecto que recoge en su mano, para acabar comentando en voz alta el buen entretenimiento que suponía esta actividad de bendecirlo todo. Su alimentación era muy poco consistente y con ello pretendía desligarse de las ataduras físicas que la naturaleza humana le proporcionaba, pero no era éste el único capítulo en el que pretendía desafiarla, sino también en la reacción que tiene ante la enésima tentación del diablo, que casi consigue su objetivo. Después de recordarse en voz alta que las armas de su lucha serían *continencia, oración, caridad y humildad*, se impone como penitencia el permanecer sustentado en una sola pierna, posición en la que permanece durante horas.

Respecto del grupo de peregrinos que acude ante la presencia del santo estilita, habría que indicar que su intención era rezar junto a él, además de escuchar sus consejos y, si tenían la fortuna, poder asistir a, o bien, en el mejor de los casos, ser objeto de algún hecho maravilloso. Desde los orígenes del cristianismo se considera testimonio inequívoco de la cualidad de *uir sanctus* de un individuo la capacidad de poder obrar hechos asombrosos, de poder actuar sobre las esferas que exceden a los seres humanos. La expresión elocuente con la que dejar muestra palpable de estas capacidades taumaturgicas es la realización de milagros. Dos peregrinos venidos de lejos comentan entre ellos su esperanza de poder presenciar alguna muestra de los poderes sobrenaturales que se atribuían a Simón. Sus deseos se verán satisfechos, porque en el film se asiste a la petición de la esposa de un hombre manco, cuyos manos habían sido amputadas como castigo por un anterior robo, solicitando su bienaventurada intervención para que así con los apéndices restituidos pudiera continuar con sus obligaciones familiares. Simón invita a todos los presentes al rezo e, instantes después, la cámara se dirige en la misma dirección que los ojos del individuo en cuestión, descubriendo que afortunadamente le habían sido restituidas. Un hecho de esta envergadura debería haber suscitado la admiración de todos los que lo habían presenciado y, sobre todo, la gratitud de aquél que se había visto favorecido por una gracia de tal magnitud. Sin embargo, para sorpresa de los espectadores, el grupo se levanta y se retira tranquilamente de la escena del prodigio y el interesado se limita a alzarse y camina también en dirección a su casa comentando con su esposa las tareas de las que tenían que ocuparse. Y, de nuevo, entra el humor buñueliano en acción, cuando a la pregunta de una hija del favorecido con la gracia sobre si las manos nuevas eran las mismas de antes, la respuesta es seca, invitándole a través de una colleja en la cabeza a que se deje

de tonterías. Tan sorprendente reacción no sería más que una muestra de que lo que se esperaba por parte de un hombre santo es la realización de milagros. No se trataría, pues, de un prodigio extraordinario, sino de la actividad correspondiente a alguien con esas cualidades¹⁶.

La otra faceta importante en la relación de Simón con el mundo, en lo que al género humano se refiere, es la que mantiene con la comunidad monástica próxima al lugar donde se eleva su columna. Previsible resulta la relación con el grupo, por los contactos frecuentes documentados en la época con tales comunidades, en un doble sentido que aparece abiertamente plasmado en el film. De un lado, la comunidad facilitaba al anacoreta aquellas escasas viandas con las que se alimentaba y, de otro, el grupo se miraba en el espejo ejemplarizante de la sabiduría y la penitencia del santo varón. Un monje joven es el encargado de abastecerle de lo necesario, viandas que eran depositadas en un pequeño zurrón que pendía desde lo alto de la columna y de limpiar su interior de los posibles restos que allí se encontrasen. No es muy grato a la vista de Simón aquel muchacho tan aseado y jovial, que podía convertirse en una invitación al pecado en el interior de la comunidad, tal como le hace saber al abad. Un pequeño grupo de monjes, con su abad al frente, acuden de vez en cuando junto a la columna para poder orar con el modelo de santidad, quien no se priva de recriminar aquellos comportamientos que a su criterio no resultan del todo edificantes para lo que debía de ser intachable para un monje. Aparte de la circunstancia ya citada a propósito de la apariencia del muchacho, un monje sufre una acerba crítica de Simón al no mantenerse concentrado en las oraciones mientras se están realizando y distraerse, en cambio, ante el aparentemente ajeno y despreocupado paseo que una mujer (no debe olvidarse que se trata de la personificación física del demonio) realiza ante el grupo durante el momento de los rezos. Un episodio de gran interés resulta también el de la presencia de un numeroso grupo de miembros de la comunidad como consecuencia de una falsa acusación contra Simón en el que se suceden una serie de equívocos acerca de importantes contenidos teológicos, que serán mencionados con más extensión más adelante.

3. LA ESCASEZ DE REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS

Cuando se realizan filmaciones ambientadas en el mundo antiguo el recurso más habitual a la hora de conseguir una reconstrucción en imágenes de los espacios del pasado es el levantamiento de grandes decorados de cartón piedra, con la pre-

¹⁶ En el curso de una entrevista a Luis Buñuel sobre la existencia de un verdadero milagro en el film, responde en los siguientes términos: *Sí es un milagro, pero ninguno de los allí presentes le da importancia. Es como hoy sucede con los milagros de Lourdes, que nadie les hace caso y son considerados cosa de rutina. Ni siquiera el hombre que recibe el milagro le da importancia. ¿Qué es lo primero que hace con sus milagrosas manos? Darle un coscorrón a su hija: ¡Anda, niña, vámonos a casa! El hombre debe pensar: Es un santo milagroso, es natural que me haya hecho el milagro.* En T. Pérez Turrent, J. A. de la Colina, *Buñuel por Buñuel...*, 140.

tensión de crear al espectador una ilusión lo más próxima posible de encontrarse dentro del ambiente de la época¹⁷. Igualmente resulta útil la cuidada ambientación de interiores, cuya recreación se puede conseguir de una forma considerablemente menos costosa. En menos ocasiones se optaba por acudir a enclaves arqueológicos originales o próximos para que en producciones más ambiciosas su cualidad concediera un pretendido marchamo de erudición. Buñuel no encajaría en ninguno de estos prototipos cuando recrea el ambiente de los alrededores de la Antioquía tardoantigua, entre otras razones porque ninguno de los elementos concurrentes encaja con las tres vías habituales antes reseñadas. No se trata de grandes decorados porque no se encuentra en el ambiente urbano monumental de una gran ciudad de la Antigüedad. Tampoco los interiores son la solución, dado que una película que aborde la vida de un estilista debe inexcusablemente rodarse en un sitio abierto. Podría acudirse por ello a la solución de los enclaves arqueológicos, pero no es el caso debido fundamentalmente a la escasez del presupuesto con el que se abordó el proyecto y a que los restos arqueológicos de esta época en este ambiente no son de gran entidad ni necesariamente contemporáneos. Si a todo ello se añade la ausencia de intenciones arqueologizantes en el proyecto de Buñuel llegamos a la realidad visual tan especial y sugerente fruto de la gran imaginación de un creador fuera de lo común.

El elemento central, el eje a partir del que se vertebra todo el film, es por razones visuales obvias la columna, si bien no se deben dejar de lado tampoco las significativas y fundamentales razones simbólicas. La columna está presente articulando las diferentes secuencias como entidad definitoria de la personalidad de su protagonista, porque en ella se sitúa para huir del *mundanal ruido* y para aproximarse incluso físicamente a Dios. Su dimensión visible es incuestionable, pero lo es también su faceta simbólica, porque se convierte en el pedestal que confiere al personaje su calidad de individuo con cualidades superiores al del resto de los seres humanos y, al mismo tiempo, de alguien que pese a todo ello no consigue por evidentes condicionamientos biológicos separarse del todo del mundo terrenal, con el que tiene que estar unido por necesidad mediante esta suerte de cordón umbilical del que no se puede desprender, del que no puede prescindir. Un reto difícil de superar para lograr la ambientación de esta película es la relativa escasez de referencias iconográficas para este periodo, que además se ve acrecentado por el hecho de que se trata de un medio ambiente que podríamos llamar *alternativo*, propio de personajes cuya vida transcurre al margen de la sociedad establecida. Los pocos testimonios que se conservan muestran también un arte que desarrolla una marcada tendencia iniciada en los siglos anteriores hacia el esquematismo, que reduce también considerablemente las posibilidades de inspiración. La forma en la que Buñuel resuelve esta situación se ajusta a los motivos predominantes en

¹⁷ De gran utilidad para repasar el tratamiento iconográfico que se ha dado a la Antigüedad en el cine resulta el capítulo titulado "Los estilos de la Antigüedad", del libro de J. A. Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro* (Madrid 1993) 147-175.

ese momento histórico, aderezados con alguna aportación de matriz inconfundiblemente personal. La columna sobre la que se instala Simón tiene una superficie similar a las de la época, con la sucesión de acanaladuras que recorren la superficie de su fuste. Un capitel la corona, conformado por cuatro caras sobre las que se han grabado bajorrelieves con motivos simples que recuerdan los de la cruz y otros tantos motivos de transición entre ellas con hojas de acanto en bajorrelieve elaboradas también de forma esquemática. Pero en la parte superior aparece la personalidad de Buñuel situando una ocurrente metáfora visual, cuando levanta en los cuatro extremos las correspondientes barras de hierro, unidas entre sí con una cuerda. Lo que podría parecer un rudimentario sistema para evitar que el santo eremita pudiera caer, surge de la afición del director aragonés por el boxeo. Así, esa zona sobre la columna se convertiría en un trasunto de ring¹⁸, en cuyo interior se estaría librando una dura batalla entre las aspiraciones de santidad de Simón y las múltiples tentaciones que asediaban su naturaleza humana.

Las repetidas visitas del demonio aparecen también como uno de los ejes sobre los que circula el film. En todas ellas el maligno tiene como objetivo doblegar la inquebrantable voluntad de un Simón que insiste y resiste en su rigurosa penitencia. Como ya se ha dicho más arriba, las referencias a las tentaciones en las fuentes no revisten gran importancia y en ellas tampoco se especifica en qué consistían concretamente. Sin embargo, Buñuel las erige como factor fundamental en la película. Siempre el representante del diablo en la tierra es la mujer. Bajo diferentes apariencias y edades es una mujer la que intenta con sus estratagemas embaucar a Simón para que desista de su comportamiento ejemplar. En una de ellas se aprecia de nuevo como la documentación directa con la que ha trabajado el director sirve como elemento de inspiración para caracterizar al personaje. En la tercera de sus apariciones la actriz que encarna al diablo, Silvia Pinal, se presenta ante la columna con el pelo rizado rubio, con barba y vestida como un pastor que porta en sus brazos a un pequeño cordero. No es otra cosa que el tipo iconográfico tan frecuente en los primeros tiempos del cristianismo conocido como el Buen Pastor, una imagen canónica de Dios en la que se quiere simbolizar la Eucaristía, tomada del fresco del Mausoleo de Gala Placidia en Rávena¹⁹. La apariencia y las palabras laudatorias que dirige en relación con su actividad ascética alcanzan a engañar por unos momentos al esforzado santo, pero pronto se percata de la naturaleza de su visitante, cuando, acto seguido, cambia el tono de voz para invitarle a gozar de los placeres del mundo, de manera que tras saciarse de ellos pudiera

¹⁸ A esta identificación se alude en V. Fuentes, *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre* (Zaragoza 1993) 157.

¹⁹ En relación con este motivo iconográfico documentado desde los primeros tiempos en los frescos de las catacumbas de Roma, Buñuel dice lo siguiente: *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.* A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel...*, 284.

rechazarlos definitivamente con conocimiento de causa. El descubrimiento del ardid finaliza con la ira del diablo y con la pedrada que con las maneras propias de un pastor le propina en la frente. Para esta imaginativa forma de reconstruir en qué consistió una de las tentaciones que había sufrido, se inspira en una de las formas contemporáneas de representar a Jesucristo durante la Antigüedad Tardía.

4. LA ERUDICIÓN LIBRE

Varios argumentos han sido ya esgrimidos a propósito de subrayar la idea de que un alto nivel de rigor presidió la elaboración de esta película de Luis Buñuel, desde la confección del guión a partir de la información directa que sobre el personaje de Simeón el Estilita se había conservado, hasta la inspiración iconográfica en los escasos datos procedentes de esa región y de ese periodo histórico. Sin embargo, se encuentra otra modalidad muy en consonancia con la personalidad y las preocupaciones del director, para quien el tema religioso era un motivo de reflexión recurrente, pero siempre entendido de una manera muy particular, en la que los elementos de inequívoca adscripción cultural hispana son identificables con una visión atenta del film²⁰, como, por citar un ejemplo, en el caso de las reconocibles alusiones sonoras a la Semana Santa de su pueblo natal de Calanda (Teruel). Pero son otros los recursos con los que, sin perder el tono humorístico, hace alusión a las frecuentes controversias teológicas que atravesaron de grandes polémicas los primeros siglos de la historia del cristianismo, y que, aunque no se tiene noticia de participación alguna del santo eremita, sí estaban muy presentes en el ambiente religioso de la época por sus cercanas, cronológicamente hablando, repercusiones.

Una secuencia de la película comienza con un numeroso grupo de monjes orando dirigidos por el abad junto a la columna de Simón. Uno de ellos se distancia del grupo para observar el contenido del zurrón dentro del que se depositan las viandas que le son suministradas a Simón y acusarlo ante los demás de engañarles con una fingida santidad, puesto que aquél estaba provisto de ricos manjares. El desconcierto de los presentes y la invitación a la oración para intentar salir de situación tan contradictoria, dan lugar a que el monje mentiroso se vea forzado a confesar su felonía y comience a proferir una serie de insultos contra algunos de los contenidos teológicos que habían sido objeto de las mencionadas controversias. El citado monje, de nombre Trifón, inicia su posesión gritando *¡Abajo la sagrada Hipóstasis!*. Este término griego de apariencia irrelevante alude a las naturalezas de Cristo y según se interprete de una manera o de otra se llega a las posturas defendidas por el catolicismo o a las del arrianismo, disputa que condujo a la celebración del Concilio de Nicea (325) y que generó serios desencuentros entre un Occidente procatólico y un Oriente proarriano. El grito de Trifón se vio

²⁰ V. Fuentes, *Buñuel en México...*, 154; F. Salvador Ventura, "La imagen hispana de un icono cristiano: *Simón del desierto* por Luis Buñuel", AAVV, *Image et pouvoir* (Lyon 2005) 411-419.

instantáneamente contrarrestado por un *¡Viva!* del resto de los monjes. El segundo concepto contra el que arremete en su posesión es el de la *Anástasis*, que desencadena una reacción similar al caso anterior, de respuesta inmediata de los presentes para intentar acallar tan nefandas palabras. En este caso es el término de origen también griego, con el que en Occidente se denominaba la Pascua de Resurrección, celebración de trascendental importancia para la doctrina católica, ya que se trataría de la prueba irrefutable de la naturaleza divina de Jesucristo. Un tercer concepto en esta sucesión de insultos y respuestas automáticas airadas y unánimes de los presentes es el de la *Apocatástasis*, que, siguiendo dentro del mismo contexto lingüístico original heleno, tras ser propuesto por Orígenes es considerado herético porque defiende que una vez ocurrido el fin del mundo se llegaría a un perdón absoluto de los pecados y a la salvación final, incluyendo en ello a todas las almas de los pecadores e incluso al propio diablo.

A partir de este momento entra en juego el sentido del humor buñueliano y la situación comienza a convertirse además de contradictoria en ridícula, y por ende irrisoria, porque algunos de los monjes se preguntan por el significado de los contenidos que estaban condenando o apoyando. Se da también el caso de otros que se lamentan de haber acudido a aquel lugar en busca de *edificación* y, en cambio, lo que estaban encontrando era *escándalo*. En el tumulto generado por la situación alguien grita *Viva Nestorio*, en alusión al patriarca de Constantinopla del siglo V cuyas propuestas fueron condenadas como heréticas en el Concilio de Éfeso (431). El punto más alto en el *in crescendo* de esta absurda situación se produce cuando el poseído monje Trifón profiere un *¡Muera Jesucristo!*, testimonio inconfundible de su posesión diabólica, que es coreado por algunos monjes con un *¡Muera!*, ante lo cual se muestran desconcertados algunos, perplejos otros, y reaccionan poco después al unísono con el canónico y necesario *¡Viva!* Así termina una situación conducida hasta el absurdo para con ello incidir en la complejidad y esterilidad de muchas de las controversias teológicas del momento y haciendo también referencia por extensión con toda probabilidad a las que se habrían de desarrollar con posterioridad.

Una primera reflexión en torno al respeto y a la consideración que el director aragonés guardó hacia este personaje de la Antigüedad Tardía puede conducir en un sentido, a mi juicio, claramente errado. Se puede pensar que ha abordado el tratamiento de la figura de Simeón el Estilita con demasiadas libertades, no tratando como es debido las noticias conservadas sobre su personaje. Frecuente es una posición de esta naturaleza dentro del colectivo de los historiadores, porque en ocasiones la disciplina académica se hace extensible fuera de las aulas con una visión excesivamente miope a causa de su rigidez, desenvolviéndose con torpeza en otra serie de campos sobre los que se aplican parámetros que les son absolutamente ajenos. Sin embargo, parece claro por los argumentos que aquí se han expuesto, y en los que sin duda se podría profundizar aún más, que de ninguna manera Buñuel podría ser acusado de falta de seriedad por un desconocimiento o ausencia de fide-

lidad a las fuentes antiguas. No es así porque se ha preocupado de conocerlas de primera mano y de trabajar a fondo con ellas. Se ha ocupado igualmente de informarse acerca del abigarrado ambiente religioso reinante en el oriente mediterráneo de la época. Además, no debe perderse de vista que una película no es exactamente un libro de historia, sino que obedece a otros intereses, maneja otros recursos y, en último término, es una creación artística que responde por lo tanto en una parte considerable a las capacidades creativas de su autor.

Buñuel se ha interesado al principio por una simple circunstancia anecdótica de carácter escatológico, justificación real o fingida, o bien exagerada a partir de una situación real, pero muy consecuente con maneras asociables a los postulados surrealistas. Después ha profundizado en el asunto con detenimiento, y casi se podría decir que con fruición, como consecuencia de una acentuada curiosidad presente en sus inquietudes personales cotidianas. El sujeto de ese interés cultivado fue una extraña figura casi desconocida en Occidente, la del creador de una insólita forma de vida penitencial, Simeón el Estilita. Y, por encima de todo, no debe perderse de vista una circunstancia en modo alguno baladí teniendo en cuenta los parámetros por los que se rige el mundo en el que vivimos, cual es que se trata de la única película de ficción realizada sobre el cristianismo oriental durante la Antigüedad Tardía, y por esa razón presenta un muy poderoso valor añadido. Nadie había dirigido su mirada ni se había atrevido a inmiscuirse en el intrincado y exuberante paisaje religioso del cristianismo oriental de estos siglos. Tampoco lo ha hecho nadie después del director aragonés. Por esa razón, sin contar entre las pretensiones de Buñuel, se ha convertido en un excelente, por su aparente sencillez, vehículo de acceso para una gran cantidad de personas en el mundo a ese complicado universo. Con ello ha llevado a buen puerto una encomiable empresa, la de hacer resucitar y palpar hoy día a un extravagante individuo sirio del siglo V, a quien se le ocurrió la asombrosa idea de subirse a una columna para huir del mundo y poder estar física y espiritualmente más cerca de la divinidad, Simeón el Estilita.