

Buñuel y la historia de San Simón

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Buñuel and the story of St. Simon

Abstract

By a procedure based on Text Theory postulates, we focus on questioning the dialectic interplay between good and evil as shown in the film by Luis Buñuel *Simón del Desierto* (1965) in order to establish how certain symbols take shape and subsequently they vanish during the avant-garde period, notably in the context of Surrealism.

Key words: Buñuel, Simón, Surrealism, Sanctity, Parody

Resumen

El objetivo de este artículo es interrogar, mediante un procedimiento de análisis basado en los postulados de la Teoría del Texto, la dialéctica que se establece entre el bien y el mal en la película *Simón del desierto* (1965), de Luis Buñuel, para dar cuenta del proceso de configuración de ciertos símbolos y su desvanecimiento posterior durante la época de las vanguardias, especialmente en el contexto del Surrealismo.

Palabras clave: Buñuel, Simón, Surrealismo, Santidad, Parodia

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la historia de la civilización es la historia de un combate que resuena muchas veces en las producciones artísticas de los grandes maestros, aunque, por supuesto, a una escala más reducida y de menor alcance. La obra de arte es el resultado de una combinación de fuerzas contradictorias, de tensiones dirigidas y potencias enfrentadas que la enriquecen y le dan al mismo tiempo todo el color y todo el dramatismo que le es propio.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se hicieron en Europa muchas obras destinadas a ilustrar el proceso de un combate singular protagonizado por los hombres más ilustres de la Historia Sagrada, que se veían en la necesidad de protegerse ante los ataques de unas fuerzas tenebrosas. En las tablas de Matías Grünewald (1470-1528) o el Bosco (1450?-1516) podemos ver a un buen número de personajes luchando contra un ejército de animales fabulosos que parecen salidos de las peo-



1 En sus *Confesiones*, escribía San Agustín que el peso de sus miserias le hacía caer en las cosas terrenas, quedando cautivo de ellas, y que cada uno es movido por su peso. Su peso, añadía, es su amor, un amor que le lleva a todas partes (cf. *Obras Completas*, II, BAC, Madrid, 1998, 449, 561). Más tarde, volvería a insistir en la misma idea, diciendo en *La ciudad de Dios* que son como amores de los cuerpos la fuerza de sus pesos, ya tiendan hacia abajo por la gravedad, ya hacia arriba por la levedad. En efecto, como el alma es llevada por el amor adondequiera que es llevada, así lo es también el cuerpo por el peso (*Obras Completas*, I^o, XVI, BAC, Madrid, 2000, 738).

2 Siguiendo la propuesta de González Requena, podríamos definir el «deseo» como pulsión articulada, ligada a un orden simbólico que permite su drenaje. Lo que determina la configuración misma del deseo, afirmaba el autor, es la represión de la pulsión (cf. «La Edad de Oro», *Trama y Fondo*, n^o 11, 2001, 32; «Del soberano Bien», *Trama y Fondo*, n^o 15, 2003, 31-52).

3 Ortega y Gasset afirmaba que el hombre es esa extraña criatura que va por el mundo llevando siempre dentro un rey y un juez, los cuales ambos son él mismo (*Una interpretación de la historia universal*, *Obras Completas*, IX, Madrid, Revista de Occidente, 1960, 14).

res pesadillas, y que podrían ser pensados como la representación gráfica de una fuerza destructiva cuyo origen desconocemos. Sin embargo, no es menos cierto que, al lado de esos seres polimorfos, encontramos muchas veces a otras figuras que han entrado en escena para ayudar a los hombres y contener la violencia indómita de tales fuerzas.

De manera que muchas de esas pinturas nos ofrecen el espectáculo de una lucha entre las fuerzas que tiran hacia abajo y las que tiran hacia arriba, el peso y el contrapeso¹; dos fuerzas antagónicas que bien podríamos identificar, de manera esquemática, como la fuerza del «deseo» y la fuerza de la «pulsión»². Estamos, por tanto, en el contexto de una representación que establece diferencias y oposiciones, y que pone en juego el sentido simbólico de motivos tales como la báscula, que funciona como una metáfora de esa lucha interna que desgarr a los hombres desde que nacen hasta que mueren³. La balanza era utilizada durante la Baja Edad Media para ilustrar el viejo tema de la *Psicostasis*: el pesaje que separa a los elegidos de los condenados. Casi todas estas representaciones contienen un mensaje esperanzador, puesto que el Arcángel consigue hacer que las buenas obras pesen más que las malas, garantizando así la salvación eterna de los hombres.

Durante el s. XV, los artistas más destacados del norte de Italia se inspiraron también en los mitos griegos para realizar imágenes de contenido alegórico, que hacían referencia a la necesidad de luchar contra las tendencias destructivas que habitan en el fondo del ser humano. Así lo demuestra un famoso cuadro de Sandro Botticelli (1444-1510) que repre-

senta a Minerva –la diosa armada de la Razón y la actividad intelectual– coronada con las ramas de laurel, tan hermosa como la Primavera, agarrando por los pelos a un centauro: un ser fantástico que representaba a la concupiscencia, al hombre que es dominado por las partes bajas de su cuerpo. En el cuadro de Botticelli –realizado hacia 1482 para la familia Médici, simbolizada por los tres anillos enlazados que decoran el vestido–, vemos a la diosa pintada como una mujer armada que está tratando de contener y domesticar las pasiones desbocadas de un semental⁴.

Los artistas del pasado se sirvieron de conceptos y figuras que no solo permitían escenificar los combates más desgarradores, sino que, además, también permitían visualizar la presencia de la «represión»; una represión positiva –si podemos decirlo así– que permite contener y administrar la violencia del sujeto. El trabajo silencioso de la represión garantiza la tensión del acto creativo y permite contener la dispersión automática y natural de dicho acto. El lenguaje críptico y hermético en el cual se mueve lo mejor de nuestra literatura barroca, por ejemplo, debe su fuerza poética a la presencia de la represión, sin la cual no existirían las metáforas floridas de escritores como Góngora, Quevedo o Cervantes.

El desarrollo histórico de la cultura occidental nos demuestra, sin embargo, que a partir del Romanticismo empezó a producirse como una suerte de fractura en el sistema de valores que condujo a un cuestionamiento radical de las instancias represoras, y que en los casos más extremos llevó a algunos artistas a realizar una apología del crimen y la locura. Tal es el caso del Surrealismo, en cuyas filas militaron los grandes maestros del humor negro⁵. De manera que ese proceso de articulación de la pulsión al que antes nos referíamos comienza a ser reemplazado, a partir sobre todo de las vanguardias, por un proceso de deconstrucción que tiende a cuestionar la productividad simbólica de los grandes relatos.

Para hablar de ese proceso hemos tomado como referencia un mediotraje de Luis Buñuel (1900-1983) titulado *Simón del desierto*, que cuenta la historia del famoso anacoreta sirio que se pasó cuarenta años subido a una columna para no mancharse con los males del mundo. La película fue rodada en México en 1965, dos años después de que Buñuel rodase en Francia *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*) y uno antes de *Belle de Jour*. De manera que, desde el punto de vista crono-



⁴ Decía Freud en una nota de su artículo sobre «La organización genital infantil» que Palas Atenea, la diosa griega que inspiró a Minerva, era la mujer imposible cuya visión ahoga toda idea de aproximación sexual, puesto que llevaba en su armadura la cabeza de Medusa (cf. *Obras Completas*, VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2700).

⁵ Como decía González Requena, los surrealistas veían los ideales de Occidente como una hipócrita mascarada, ácidamente burlesca («*La Edad de Oro*», op. cit., 31; «Occidente: lo transparente y lo siniestro», *Trama y Fondo*, n.º 4, 1998, 7-31).

lógico, al menos, la historia de San Simón aparece situada entre la historia de una sirvienta y la de una prostituta francesa.

6 GARCÍA M. COLOMBÁS: *El monacato primitivo*, BAC, Madrid, 2004, 127 ss. Aunque la práctica del ascetismo ha formado parte de los usos y costumbres de muchas religiones, lo propio del ascetismo cristiano es la búsqueda de Dios en soledad. De ahí la palabra «anacoreta», que procede del vocablo *anachóresis* (separación), y «monacato», que procede de *monos* (solo).



7 DULAURE, J. A.: *Culto al falo*, MRA, Barcelona, 2000, 51 ss. Según el autor, desde la época de Vitruvio, se da el nombre de *phalae* a las torres redondas cuyo extremo representa un huevo. Las torres que servían de defensa de los campos y de las ciudades también llevaban, durante la Edad Media, el mismo nombre.

Según los datos que han llegado hasta nosotros⁶, Simón había nacido en los confines de Siria hacia el año 389 en el seno de una familia cristiana, y pronto sintió la llamada del Señor, hasta el punto de abandonarlo todo y abrazar la vida monástica. Tras vivir con unos ascetas, ingresó en un monasterio y, más tarde, abandonó la comunidad para irse a vivir en una cisterna vacía. Poco después, pasó una temporada atado con una cadena en un monte, hasta que se fue a malvivir a una celda situada en las afueras de Antioquía. Para evitar el contacto con el prójimo, se le ocurrió la brillante idea de subirse a una columna, aunque en opinión de algunos apologistas su acción estuvo motivada por el deseo de volar al cielo y abandonar la morada terrena. Finalmente, murió en el año 459 en acto de servicio, completamente solo.

La «columna» es un motivo iconográfico basado en la piedra erguida, que es tal vez la manifestación más antigua de la escultura, como así lo demuestran los menhires prehistóricos, los monolitos, los obeliscos, las estelas funerarias y las primeras estatuas. Pero resulta que, además de servir como testigo de la presencia humana y funcionar como un elemento arquitectónico de primera magnitud, además también de introducir un punto de referencia para la comunidad y establecer diferencias espaciales, la columna ha sido utilizada como emblema de la fuerza y el poder. Un buen ejemplo de ello nos lo ofrece la Columna Trajana, que había sido concebida para ser colocada sobre la tumba del emperador y dar testimonio de su potencia más allá de la muerte. La significación sexual de la columna, que está implícita en el ejemplo citado, se hace más evidente en el caso de los *Lingam* hindúes, que representaban la fuerza productora del falo⁷.

Algunos eremitas se castigaban a sí mismos cargándose de cadenas, otros nunca se sentaban y había algunos que trataban de mantenerse despiertos para no caer en la tentación mientras dormían. Algunos monjes del desierto llegaban incluso a mezclar su alimento con ceniza para dejar constancia de su humilde condición, como si quisieran llegar a lo más alto mediante el contacto con lo más bajo. San Simón se nos presenta en la historia como una figura carismática, que ha pasado toda la vida luchando contra las fuerzas del mal en lo alto de una columna y que ha renunciado a todo contacto con el cuerpo del otro: al deseo, la violencia y la reproducción.

En cierto sentido, podríamos ver a Simón como la encarnación de una represión excesiva que ha llegado a convertirlo en un ser inhumano, tan duro e inflexible como una piedra, lo cual supondría la puesta en práctica de algunos principios tomados del estoicismo, aquella tendencia que redujo la filosofía a la ética y la práctica de la virtud. Marco Aurelio (121-180), por ejemplo, había expresado la voluntad de borrar la imaginación y apagar el deseo para llegar a ser como esa roca contra la cual se estrellan las olas del mar, el mar enloquecido de las pasiones, guardando en su interior la presencia del *daímon* o guía divino que nos orienta en la búsqueda del Bien⁸.



Tal vez por ello, por su afán de renuncia y desprecio radical de los placeres mundanos, por su forma de castigar el cuerpo⁹, la figura de San Simón se prestaba fácilmente a convertirse en objeto de burla para los surrealistas, que estaban siempre al acecho y no perdían la ocasión de atacar cualquier cosa que formara parte del sistema de valores judeocristiano. De hecho, el desarrollo de la película nos invita a contemplar el proceso de resistencia de Simón mediante la introducción de una serie de escenas paródicas que deforman y pervierten el sentido religioso de su historia.

En un determinado momento, al principio de la película, Simón –interpretado por Claudio Brook– consigue hacer un milagro ante la multitud de fervientes seguidores que rodean su columna, haciendo que el Señor le devuelva a un tullido sus manos, con las cuales va a golpear a su hija allí presente nada más recuperarlas, como si fuera lo más normal del mundo. Posteriormente, vemos a Simón bendiciendo las nubes (*¡Para que fecundéis la tierra –dice– que da el alimento al pobre y no descarguéis granizo!*) y un insecto (*¡Yo te bendigo porque eres una criatura inocente y para que cantes las glorias del Señor!*), añadiendo a continuación con tono jocosos: *¡Esto de las bendiciones, además de santo ejercicio, es muy entretenido, y con ello no ofendo a nadie!*

En otra secuencia, tras acusar injustamente a Simón de engañar a la comunidad y burlar su penitencia, vemos al hermano Trifón cayendo al

⁸ El emperador pasó a la historia de la filosofía por haber dejado escritas sus reflexiones mientras combatía a los bárbaros en el *limes* del Danubio, siguiendo a pensadores como Séneca y Epicteto (cf. *Meditaciones*, Gredos, Madrid, 1999).

⁹ Según E. R. Dodds, durante los siglos II y III, el Imperio romano se vio anegado por una oleada de pesimismo relacionado con la difusión del gnosticismo, cuyos representantes llegaron a comparar la vida con una «pesadilla» y pensaban que la materia había sido hecha por un creador malévolo. Para Dodds, el *desprecio al cuerpo* era una *enfermedad endémica*, cuyas manifestaciones más extremas se dieron entre gnósticos y cristianos, pero también entre paganos de formación helénica (cf. *Paganos y cristianos en una época de angustia*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975).

10 En esta secuencia, Buñuel se hace eco de la controversia relativa a la Trinidad, que dio lugar a la condenación en los concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381) de las tesis de Arrio, un presbítero alejandrino que negaba la coeternidad y la comunión ontológica entre el Hijo y el Padre. Sobre estas cuestiones, que tanto peso tuvieron en la formación del dogma cristiano, véase: ALBERIGO, Giuseppe (ed.): *Historia de los concilios ecuménicos*, Sígueme, Salamanca, 2004, 19-95.

suelo y echando espuma por la boca como si hubiera sido forzado por el mismo Satanás, después de haber quedado paralizado cuando iba a santiguarse. La escena adquiere un sentido humorístico al hacernos comprender que algunos monjes desconocen los conceptos teológicos atacados por Trifón¹⁰, el cual se declara a favor de la *Apocatástasis* y rechaza la *Anástasis*, la *Hipóstasis* y a la *Madre putativa del Santísimo Sacramento*, provocando con su ataque la confusión entre los hermanos.



Desde la primera secuencia se pone de manifiesto la proximidad entre el mal y la santidad, ya que el arranque de la película contiene una referencia implícita al demonio, puesta en boca del abad que pronuncia el número de la Bestia, seiscientos sesenta y seis (Ap 13,18), en relación directa al tiempo que lleva Simón edificando a todos los presentes con sus sacrificios. El abad dice: *¡Seis años, seis semanas y seis días llevas de pie en esa columna, Simón, edificando a todos con tu ascesis!*

Pero sucede que, además de hacerse notar en los discursos de los monjes y las blasfemias, el diablo se manifiesta también bajo la forma de una hermosa mujer, interpretada por Silvia Pinal, que tendrá un protagonismo especial a lo largo del film. El diablo aparece en escena, por primera vez, bajo la forma de una mujer que avanza con paso firme por el desierto con un cántaro de agua al hombro, pero que no puede esconder sus garras afiladas de dragón. Por algo decían los anacoretas que la belleza es la trampa del diablo.



La segunda vez que aparece lo vemos disfrazado como una colegiala, justo después de ver a Simón soñando con su madre, en un momento de flaqueza espiritual. El diablo se aparece bajo la forma de una tierna adolescente uniformada que se distrae jugando por el desierto con un aro, hasta que interpela directamente al santo y se entabla entre ellos una conversación absurda, no exenta de cierta comicidad:

- *¿Qué vienes a hacer aquí?*
- *¡A jugar!*
- *¿De dónde vienes?*
- *¡De allí!*

– ¿Y a dónde vas?
– ¡Allá!

Pero, entonces, tras decir que no es más que una niña inocente, el diablo se quita la máscara y tienta a Simón exhibiendo sus encantos de mujer fatal, para ponerse luego a interpretar versiones desafinadas de los cánticos religiosos –*En tu reino, Señor, ni son todos los que están, ni están todos los que son!*–, y subirse de repente a la columna para atormentarle: *¡Simón! ¡Mira mi lengua! ¡Qué larga!*

En esta breve secuencia encontramos algunos planos sugestivos que enriquecen el sentido de la escena y confirman la sorprendente capacidad de Buñuel para introducir imágenes preñadas, que expresan más de lo que muestran. El primero está relacionado con el desvelamiento del sexo femenino, que se presenta bajo la falda del uniforme como el verdadero punto de ignición de la escena, puesto que la mujer aparece sentada sobre la leña, como si estuviera a punto de arder, mientras que el segundo –los citamos en orden inverso– es un plano que muestra a la falsa colegiala alzando el aro sobre su cabeza para encerrar a Simón en el círculo del deseo; un deseo que podría aniquilarle. La imagen plantea una oposición entre el círculo, asociado a lo diabólico, y la línea recta, que en este caso podría simbolizar la firmeza del santo y su rectitud moral.

Como es sabido, la significación de los motivos iconográficos varía en función del contexto. Y así ocurre con algunas figuras geométricas como el círculo, esa línea cerrada sobre sí misma, sin principio ni fin, que en ocasiones ha estado asociada al carácter fatalista del tiempo, a la imagen del infierno¹¹ –según aparece descrita en la primera parte de la *Divina Comedia*– e incluso a ciertas divinidades orientales como Shiva. Pero no es menos cierto que el círculo también ha estado asociado en nuestra cultura a la perfección de Dios, como bien demuestra la decoración del Baptisterio de Padua, realizado por Giusto de Menabuoi hacia 1376 para representar el reino de los cielos mediante un sistema de círculos concéntricos, o la tabla de los Siete Pecados Capales del Bosco, en cuyo interior aparece representado



¹¹ En el panel central de *El jardín de las delicias*, un tríptico realizado por el Bosco hacia 1500 que se conserva en el Museo del Prado, vemos a los hombres cabalgando alrededor de un grupo de mujeres desnudas situadas en un estanque circular. Se trata de una imagen que establece una conexión entre el pecado de la lujuria y los movimientos circulares del deseo.



el ojo de la conciencia, alrededor del cual podemos leer la frase: *Cave, Cave, Dominus Videt*.

De repente, mientras se encuentra hablando con el Señor en íntimo diálogo, Simón advierte la presencia de un pastor al que confunde con el mismísimo Jesucristo y exclama: *¡He aquí, Señor, al más humilde de tus siervos!* Pero, en realidad, se trata de una nueva encarnación de Satanás, que se presenta ahora disfrazado con la máscara del Buen Pastor para hacerle creer a Simón que es su hijo predilecto, que su ascesis es sublime y que habla por su boca. El cineasta ha usado aquí una referencia iconográfica tomada del arte paleocristiano, que a veces representaba a Jesucristo como un pastor adolescente, en alusión al concepto teológico del guía o conductor de almas. Como buen surrealista que era, Buñuel disfrutaba deformando y triturando

los tópicos de la tradición, dejando claro, no obstante, que el mal tiene la capacidad de transformarse y cambiar de aspecto.



Pero sucede que nuestro falso pastor se quita enseguida la máscara y comienza a provocar a Simón, animándole para que vuelva al «mundo» y se entregue al desenfreno, a la locura del goce, a fin de alcanzar una suerte de extraña y paradójica ataraxia. Tras arrojar de su seno al cordero y golpearle con desprecio —en un acto que supone un ataque directo contra Jesucristo—, señala el falso pastor que, de ese modo, acabará sintiendo asco al escuchar la palabra «placer»¹²: *¡Baja de esa columna! ¡Vuelve al mundo! ¡Hástiate de goces! ¡Así lograrás que el solo nombre del placer te dé nauseas! ¡Entonces, en verdad te digo que estarás cerca de mí!*

La cuarta vez que aparece, lo hace en el interior de un ataúd que se va desplazando por la arena del desierto. Cuando llega al pie de la columna,

¹² La idea aquí formulada podría estar inspirada en ciertos pasajes del marqués de Sade, cuyos personajes especulan a veces sobre los límites del goce y la apatía. Al respecto véase: KLOS-SOWSKI, Pierre: *Sade mi prójimo*, Arena Libros, Madrid, 2005; BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992; *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987.

el ataúd se abre y vemos en su interior a una mujer semidesnuda, la cual se incorpora como un muerto viviente para dirigirse a Simón: *¡Te prometí que volvería, y esta vez es la última!* Nuestro santo trata entonces de alejar al demonio diciéndole: *¡Vade retro, Satán!* Pero ella le da una respuesta imprevista que vuelve a acusar el tono paródico de la escena: *¡Ni vade, ni retro, ni nada!* *¡Prepárate Simón!* *¡Vamos a hacer un viaje largo, muy largo!* Enseguida, la mujer vuelve a subir a la columna para tentarle y decirle que es inútil resistirse. *¡Simón del desierto –exclama–, aunque te asombre, tú y yo nos diferenciamos muy poco. Yo creo, como tú, en Dios Padre todopoderoso. He gozado de su presencia y, en cuanto a su único Hijo –nueva alusión burlesca–, tendríamos mucho que hablar...!*

Constatamos así que las tentaciones acosan a Simón a plena luz del día, bajo una luz muy potente que realza el juego de luces y sombras. Podría afirmarse, entonces, que todas estas escenas de seducción –que llegan a su momento álgido cuando ella le invita al *Sabbath* para contemplar *las heridas rojas de la carne*– podrían ser pensadas como fantasías o «sueños diurnos», en el sentido freudiano del término, puesto que se trata de imágenes producidas en estado de vigilia, mientras el santo permanece despierto. Estaríamos así ante una serie de producciones fantasmáticas condicionadas por los largos y excesivos periodos de abstinencia, puesto que la intensidad de la tentación aumenta bajo la presión de las constantes privaciones. No en vano, decía Freud en un pasaje de *El malestar en la cultura*¹³ que los hombres virtuosos suelen verse atacados severamente por el *super-yo*, y que aquellos que han llegado más lejos en el camino de la santidad suelen acusarse a sí mismos de ser los mayores pecadores, en parte debido a la intensidad de las tentaciones que deben soportar.

En cualquier caso, ya se trate de fantasías diurnas o de cualquier otra cosa, lo cierto es que nuestro santo aparece en varias secuencias dialogando con el mal, como si estuviera siempre en contacto, muy cerca de aquello que, paradójicamente, podría abrasarlo. De igual modo que San Wolfgang en un cuadro de Michael Pacher (1430?-98) fechado hacia 1480, donde vemos al santo obligando al demonio a sostenerle el misal. A pesar de que la palabra «diálogo» tiene un parentesco etimológico con la palabra «diablo», puesto que ambos términos comparten la misma raíz, que se opone a la raíz de «símbolo»¹⁴, parece más bien que el santo no está dialogando, sino que está llevando a cabo un exorcismo. El gesto de la bendición pone de manifiesto la acción de la palabra bien-dicha, bendita, confirmando así que la palabra obra milagros y es capaz de someter a las fuerzas del Maligno, aunque sean muy poderosas.



¹³ Cf. *Obras Completas*, VIII, 3055.



14 Según Eugenio Trías, la forma verbal de la palabra «símbolo» procede del griego *sym-bállein*, cuyo significado expresa la acción de lanzar a la vez dos fragmentos de una moneda o medalla dividida que estipulan, a modo de contraseña, una alianza. El símbolo sería una unidad (*sym-bálica*) que presupone una escisión. Lo *sym-bálico* se opone a lo *dia-bálico* (*día-bállo*), que significa desavenir, calumniar (cf. *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994, 19 ss).



Como decíamos, el diablo sigue provocando a Simón para que se aleje de Dios y le promete grandes goces, el goce de las orgías satánicas, hasta que, en un determinado momento, tras advertir que ya vienen a buscarlos, el diablo mira hacia arriba, fuera de campo, y saltamos por corte directo al plano general de un avión que está surcando el cielo, como si volara por encima de sus cabezas. El siguiente plano nos muestra la columna vacía, que se va desenfocando poco a poco para pasar, mediante un fundido encadenado, a la imagen de una gran ciudad repleta de rascacielos: Manhattan, el puente de Brooklyn y Wall Street.

Gracias a los trucos del montaje, el cineasta ha logrado que ambos personajes den un salto en el tiempo y cambien de ubicación, pasando de las tórridas arenas de Siria a las grandes ciudades de Norteamérica, del espacio abierto y silencioso al espacio cerrado y ruidoso de las salas nocturnas, de lo sagrado a lo profano. Mediante este pequeño artificio, el cineasta indica que la lucha entre el bien y el mal rebasa las fronteras del tiempo y el espacio, y que el mal habita ahora en las oficinas y tugurios de Nueva York.

En el interior de la sala de fiestas, vemos luego a Simón y al diablo conversando en una mesa, como si fueran una pareja más, vestidos con el atuendo propio de 1965, mientras un montón de jóvenes se retuerce en la pista al compás de una música estridente. Nuestro santo, que se mantiene cabizbajo y pensativo, pregunta a su pareja el nombre del baile, y ella responde que se llama *Carne radioactiva*, añadiendo a renglón seguido que es *el último baile, el baile final*. Y, así, tras dejar a Simón en la mesa, la mujer se introduce en la pista para entregarse a un baile frenético, espasmódico, marcado por el ritmo de la pulsión, hasta que desaparece entre la multitud y emerge la palabra «Fin» sobre la mancha de unos cuerpos desenfocados. De manera que, en la última escena de la película, la cámara se desentiende por completo de nuestro santo –que termina como un convidado de piedra–, para centrar su atención en la imagen de una mujer diabólica que nos invita a buscar la experiencia del goce mientras llega el fin del mundo.

