La Voie Lactée, orígenes y tiempo cíclico

Ignacio Javier López¹

University of Pennsylvania

RESUMEN: La crítica ha estudiado *La Voie Lactée* (1969) como un ejemplo del anticlericalismo de Luis Buñuel, y como muestra de su visión reactiva contra la religión. En este trabajo se considera la religión como un pretexto, o como el aspecto exterior de una reflexión sobre la naturaleza humana y, más concretamente, sobre las formas del tiempo. Desde esta perspectiva, Buñuel ofrece dos visiones diferentes del tiempo, el tiempo histórico y el ciclo o tiempo que regresa, con los que reflexiona con escepticismo sobre el conocimiento y sobre la dualidad del Bien y del Mal. Palabras clave: *La Voie Lactée*; Luis Buñuel; Religión; Tiempo histórico; Tiempo cíclico; Redención.

ABSTRACT: Critics have studied *La Voie Lactée* (1969) as an example of Luis Buñuel's anticlericalism and his reactive vision against religion. In this work, religion is considered as a pretext, or as the external aspect of a reflection on human nature and, more specifically, on the forms of time. From this perspective, Buñuel offers two different forms of time, historical time and the cycle or time that returns, with which he reflects skeptically on knowledge and on the duality of Good and Evil.

Keywords: *La Voie Lactée*; Luis Buñuel; Religion; Historical time; Cyclical time; Redemption.

RÉSUMÉ: Les critiques ont étudié *La Voie Lactée* (1969) comme exemple de l'anticléricalisme de Luis Buñuel et comme exemple de sa vision réactive contre la religion. Dans cet ouvrage, la religion est considérée comme un prétexte, ou comme l'aspect extérieur d'une réflexion sur la nature humaine et, plus spécifiquement, sur les formes du temps. Dans cette perspective, Buñuel propose deux formes différentes de temps, le temps historique et le cycle ou temps qui revient, avec lesquels il réfléchit avec scepticisme sur la connaissance et sur la dualité du Bien et du Mal.

Mots-clés: *La Voie Lactée*; Luis Buñuel; Religion; Temps historique; Temps cyclique; Rédemption.

La religión ha interesado de manera especial a Buñuel, y es tema principal en gran número de sus películas, destacando entre ellas *L'Âge d'Or*, *Simón del desierto*, *Nazarín*, *Viridiana*, *La Voie Lactée*, *Tristana*. En algunas de estas, de modo especial en *Nazarín* y *Viridiana*, la religión se debate entre la imposición institucional y la fe personal que arraiga en los protagonistas; en otras, en cambio, y este fue el entendimiento de *L'Âge d'Or* que causó particular escándalo en 1930, año en que

1 Dirección de contacto: ilopez@upenn.edu. ORCID: 0000-0002-4799-3703

se estrenó la película, la visión satírica responde a una crítica contra la religión establecida y contra las instituciones que rigen a las personas que se consideran vinculadas a dicha religión. En cualquier caso, el interés del cineasta nunca fue fruto de la devoción ni se caracterizó por un apego al dogma o a las creencias religiosas, sino que ha respondido siempre a una fascinación especial por el hecho religioso en sí, y de modo particular por la capacidad que tiene la religión de elevar espiritualmente a un individuo a pesar de la adversidad (como ocurre con el padre Nazario, por ejemplo), mientras que, al mismo tiempo, la religión históricamente ha creado instituciones que subyugaron a quienes compartían una fe o estaban sometidos a sus creencias. Se trata de una idea similar a la tesis desarrollada por Freud en *El malestar de la cultura*, libro en el que el sabio vienés establece que los hombres han creado la sociedad porque, conscientes de su indefensión natural, han buscado protegerse mediante la asociación; sin embargo, la sociedad se ha convertido, acto seguido, en una fuerza opresiva que ha coartado la libertad del individuo.

La Voie Lactée (1969) es un ejemplo privilegiado del interés de Buñuel por la religión; y en esta película el director recrea múltiples desviaciones de la ortodoxia y del dogma católicos. El resultado ha recibido críticas de lo más dispares que, en realidad, pueden dividirse en dos grandes grupos, pues la crítica francesa ha tratado de encontrar una fundamentación histórica, mientras que la crítica anglosajona ha mostrado una exasperación notable ante las obsesiones anticlericales del viejo surrealista. En su magnífico libro sobre Buñuel, Maurice Drouzy considera que este nuevo título del director aragonés es una película sobre las herejías y los herejes (“un film sur les hérésies et les hérétiques”).² Se trata, como digo, de una visión dominante en la crítica francesa, la cual ha explicado que este registro de las herejías que han surgido en el seno del Catolicismo, equivale a una historia de la Iglesia: “*La Voie Lactée* (1968-*sic*-) de Luis Buñuel propose une histoire de l'Église”.³ Diferente, y abiertamente hostil, fue la reacción crítica en el mundo anglosajón. Ian Christie, que (dejémoslo claro) en ningún momento participa de dicha hostilidad, repasó las reseñas que la película recibió en el Reino Unido y en los EE. UU., las cuales muestran la impaciencia de los comentaristas anglosajones ante una obra que definitivamente no entienden. Christie menciona al crítico británico Richard Roud, que se mostraba sorprendido por el aprecio que la película había recibido en Francia, un aprecio inmerecido ya que, en su opinión, *La Voie Lactée* no era más

2 DROUZY, M., *Luis Buñuel. Architect du rêve*. París, L'Herminier, 1978, p. 141.

3 BONAMY, S., “Fables Hérétiques”, *Cinéma & Littérature: Le Grand Jeu* 2, ed. Jean-Louis Leutrat (2011) p. 419.

que un ejemplo del Buñuel más consabido y aburrido, en su papel de ateo local; y otro tanto opina el crítico norteamericano John Simon, para quien la película era una simple bagatela envuelta en la triple sotana del oscurantismo.⁴

En el presente trabajo hemos de ver que *La Voie Lactée* puede bien ser la propuesta conceptual o filosófica más rigurosa de Luis Buñuel. El director ofrece en esta película una importante reflexión sobre la naturaleza humana y sobre el objeto del conocimiento. Para investigar este hecho, y operando de modo diferente de lo que han propuesto los críticos franceses citados con anterioridad, yo estudio esta película proponiendo que la religión no es el tema, sino el pretexto; o, si se prefiere, es el registro que el cineasta usa para formular una hipótesis sobre el origen y la naturaleza del tiempo.

Formalmente, se advierte el parecido de la película que estudiamos con *El Ángel Exterminador* (1962), porque en ambos títulos Buñuel recrea la existencia de un ciclo del que no es posible escapar; en las dos películas los personajes están cautivos en un medio que no controlan. La semejanza es más llamativa porque en las dos el director ha presentado el desamparo del individuo en espacios que, paradójicamente, han sido creados para su protección, como son el propio hogar, que es el refugio doméstico;⁵ o la religión, que se propone ofrecer sosiego espiritual al individuo. Hay, no obstante, diferencias entre ellas en lo que se refiere al medio en que ocurre dicho encierro, pues en *El Ángel* la cautividad se da en el espacio —los personajes tratan de salir de un suntuoso salón de clase media acomodada, en el que están cautivos; en *La Voie Lactée*, en cambio, el ámbito en que los personajes se encuentran encerrados es temporal: se trata de la historia de la religión con las herejías y diferencias que surgen ininterrumpidamente desde dentro de ella. Hay,

4 CHRISTIE, I., "Buñuel against 'Buñuel': Reading the Landscape of Fanaticism in *La Voie Lactée*" en Peter W. EVANS e Isabel SANTAOLLA, *Buñuel. New Readings*. Londres, BFI, 2013, pp. 129-130.

5 Marc Ripley, "Housed Nowhere and Everywhere Shut In: Uncanny Dwelling in Luis Buñuel's *El ángel exterminador*" *Bulletin of Spanish Studies* 93, 4 (2016), págs. 679-695, esp. pág. 685. Buñuel mismo estableció un paralelo entre lo que ocurre a los personajes en *El Ángel Exterminador* y la aventura en la selva de los personajes de *La mort en ce jardin* (1956); véase, *Buñuel por Buñuel*, ed. de Tomás Pérez Tarrant y José de la Colina. Madrid, Plot, 1993, pág. 101. En ambos casos se trata de personajes cautivos en un medio que no pueden controlar. La diferencia estriba en que, mientras que *El Ángel* y *La Voie* muestran la opresión en los espacios creados por el hombre para su propia seguridad, en *La mort* los personajes descubren la imposibilidad de volver al origen, a la Naturaleza, en su escapada por la selva. Kirsten Strom ha notado que la mayoría de las películas de Buñuel presentan a personajes atrapados y aislados, incluyendo, además de los títulos ya mencionados, también *Robinson Crusoe*, atrapado en una isla; *Simón del desierto*, atrapado en una columna; y, en fin, *Belle de jour*, estando Séverine atrapada en un matrimonio que no la satisface; véase K. Strom, "Social Distance and Desire: Isolation and Entrapment in the Films of Luis Buñuel," *International Journal of Surrealism*, 1, 2 (Primavera 2024), pp. 25-44.

sin embargo, una probable conexión entre las dos películas: los personajes de *El Ángel* finalmente escapan, pero esto no supone una liberación sino que acaban encerrados en una iglesia. Este encierro en el templo religioso puede entenderse como el eslabón que conecta temáticamente las dos películas.

Por lo que muestra *La Voie Lactée*, Buñuel se interesó por el impulso religioso, y dedicó especial atención al vaivén de las creencias y a la inestabilidad característica de las religiones, una inestabilidad que decisivamente contradice el reclamo de estas de estar en posesión de la verdad absoluta. Ciertamente, la película registra también los temas centrales del Catolicismo (en concreto, trata de la naturaleza divina de Cristo, la Eucaristía, la Gracia, la autoridad de la Iglesia, y el dogma de la Inmaculada Concepción), pero el tratamiento de estos temas es un pretexto para hablar del impulso originario de la fe, sea como misterio, como pasión o como búsqueda de la verdad. En mi presentación en este trabajo argumento que, en *La Voie Lactée*, Buñuel detalla las peculiaridades de las herejías particulares, pero, más que en los contenidos, su interés se cifra en la actividad reiterada, considerando que la reiteración constante de afirmaciones y negaciones responde a un impulso inevitable de la actividad humana. Sigo la importante sugerencia de Gilles Deleuze, según la cual el tiempo es la potencia dominante en la obra del cineasta aragonés; en sus películas, este apunta a la existencia de un mundo originario que representa el comienzo del tiempo del que se sucede la acción por medio de reiteraciones que conllevan una degradación del impulso original.⁶

Buñuel ofrece, en *La Voie Lactée*, dos visiones diferentes, pero complementarias, del tiempo, las cuales podríamos definir como el tiempo histórico, que es sin duda la forma más obvia de la temporalidad en la película, pero es preciso añadir inmediatamente que esta se subordina a un tiempo diferente, cíclico, que se repite incesantemente. Se trata, en este último caso, del tiempo que retorna. El primero de estos tiempos es de conocimiento común pues se trata del tiempo que avanza; menos conocido es el segundo, tratándose de una temporalidad que figura habitualmente en la crítica literaria y en la discusión filosófica, responde a los paradigmas míticos y sigue nociones como la del eterno retorno. Deleuze considera que esta segunda forma del tiempo es característica de Buñuel, y que este usa en toda su obra un procedimiento de repetición con variación que apunta a la existencia de un ciclo temporal o eterno retorno (Deleuze, *Cinema 1*, 181). En este tiempo cíclico

6 DELEUZE, G., *Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 182-189; y, además, DELEUZE, G., *Cine II. Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires, Ed. Cactus, 2011, p. 218.

se manifiesta el mundo originario, el cual se representa como una sucesiva reiteración que conlleva una degradación. Iglesias y cadalsos, hosterías y mazmorras, pero también escenarios al aire libre, tales como bosques o patios escolares, son el escenario de ese impulso que, en su manifestación, reviste derivaciones y degradaciones del mundo originario.

Al atender a las distintas formas del tiempo en *La Voie Lactée*, observamos que estas sirven de sustento a una importante visión de la moral, pues el director aragonés relativiza los conceptos del Bien y del Mal, y presenta estos como dos fuerzas originales, complementarias y equivalentes, que se necesitan la una a la otra, resultando en ocasiones amistosamente intercambiables. La coexistencia de estas dos fuerzas o principios sirve al director para reflexionar con escepticismo sobre lo arbitrario de la moral y sobre la fragilidad del conocimiento humano. Su propuesta encierra una idea singular, que se había ido anunciando en su producción anterior, y que es central a esta película: se trata del entendimiento de la actividad humana, y en el caso de esta película también del pensamiento, como variaciones que remiten en última instancia a un punto original que es asimismo destino.

Como hemos visto, las dos dimensiones del tiempo coexisten y son complementarias porque una de ellas se subordina a la otra, pero las dos se necesitan entre sí. Por ejemplo, el Camino de Santiago da nombre a una peregrinación que ha atraído a los cristianos desde la Edad Media. Al hacer el recorrido, los peregrinos llevan a cabo la visión progresiva que avanza de un punto a otro, yendo del origen (digamos París, o cualquier otro punto intermedio del recorrido) al destino (Santiago de Compostela). Pero repiten esto incesantemente, cumpliendo un ritual, porque cada año, y desde el siglo XI, medio millón de peregrinos recorren el Camino. Por ser un rito, esta repetición nos obliga a pensar en una temporalidad diferente de la anterior, un «tiempo cíclico» que retorna al origen, y en el que se da la iteración constante de la misma acción que exige la *performance* de un rito.

Estos dos tiempos hablan de la existencia histórica y de la duración de la actividad humana. Buñuel complementa, pero también se separa, de lo que él mismo había propuesto en *L'Âge d'Or* (1930). En esta película temprana había ofrecido una versión del tiempo que entendía la cronología de una manera progresiva, como una unidad de propósito que concluye en un momento de liberación. Según esto, la historia ha avanzado imponiendo las convenciones y las reglas de la vida social, pero el tiempo se mueve hacia la redención, la cual, de acuerdo con lo que se nos dice en *L'Âge d'Or*, ha de consistir en un retorno al animal, en el regreso a la fiera del origen, momento en que el comportamiento del libertino del epílogo es equiparable, en su

crueldad, a la violencia originaria del escorpión. Para el Buñuel maduro de 1969, en cambio, la actividad humana se debate constantemente entre dos principios, el Bien y el Mal, principios que no se excluyen, sino que, y de aquí se deriva el carácter cíclico del tiempo, se necesitan mutuamente. Más aún, estos principios no tienen posiciones fijas, sino que ocasionalmente cambian de lugar, convirtiéndose uno de ellos en su opuesto en un momento diferente de la secuencia del tiempo: “El hereje no soy yo —dice Prisciliano— sino el que se ha sentado en el trono de Pedro y ha tomado el título de Papa.” El hereje y el Papa resultan intercambiables, o sea, el Bien toma la posición del Mal, y viceversa, por lo que los enfrentamientos religiosos pueden conducir a la muerte de algunos de sus protagonistas, siguiendo el impulso autodestructivo primario que subyace a la actividad humana; pero también puede concluir cortésmente, en un amistoso juego de naturaleza casi deportiva: dos enemigos doctrinarios como son el Conde jansenista (Jean Piat) y el padre jesuita (Georges Marchal), tras batirse en duelo, hacen las paces y se van a pasear amigablemente juntos. Los dos principios mencionados adoptan posiciones cambiantes debido a que, en el maniqueísmo de Buñuel, cualquiera de ellos requiere la existencia de su opuesto.

Todo esto viene a confirmarlo la figura de Dios Padre (Alain Cuny), que aparece al comienzo, y que requiere, mediada la película, la presencia del Ángel de la Muerte, o el Demonio (Pierre Clementi). Estas dos figuras, tesis y antítesis, se combinan en la Ramera de Babilonia (Delphine Seyrig), personaje procedente del Apocalipsis de San Juan que aparece al final de la película para anunciar que se ha cumplido el ciclo, que este ha terminado (ya nadie va de peregrino a Santiago —se nos dice—, pues se ha descubierto que el cuerpo que allí se guarda no es el del apóstol, sino el de un hereje medieval, llamado Prisciliano, que apareció al comienzo de la película). Este no es exactamente el final sino el paso preliminar para el anuncio de un nuevo ciclo: la Ramera de Babilonia tendrá dos hijos, a los que llamará siguiendo las instrucciones del profeta Oseas, según la profecía que había anunciado Dios Padre al comienzo.

Las primeras imágenes de *La Voie Lactée* ofrecen de manera sucinta la amalgama de los tiempos descrita hasta aquí, coexistiendo en la imagen pasado, presente y futuro, todos los cuales aparecen ante el espectador integrados en una misma secuencia. La fachada medieval de la Catedral de Santiago de Compostela aparece en pantalla en el presente mientras una voz en *off* informa de la tradicional peregrinación que, habiéndose iniciado en la Edad Media, todavía hoy se repite. Seguidamente aparece la imagen contemporánea de un hombre mayor, de pelo blanquecino, que,

ante la posible amenaza de lluvia, desciende los escalones de la Casa de Rajoy y, acto seguido, atraviesa con prisa la Praza do Obradoiro frente a la Catedral. Este hombre no vuelve a aparecer en la película ni es mencionado en los títulos o el *casting*, por lo que hemos de suponer que simula, a modo de documental, la presencia de alguien contemporáneo, o sea, un personaje de la vida real, o del presente histórico, que ha sido capturado por la cámara mientras camina por la plaza y más tarde por la ciudad. Lo vemos caminar por un pórtico medieval en el centro del pueblo, con lo que nuevamente se repite lo dicho anteriormente cuando indicamos que el pasado y el presente se integran en un tiempo cíclico.

Drouzy ya había notado que el pasado se ve en esta película a través de las lentes del presente —“le passé est vu ici encore à travers les lunettes du présent” (Drouzy 148). Pasado y presente coexisten en la imagen de la catedral medieval y del hombre contemporáneo que, vistiendo una capa española clásica —“clásica”, esto es, atemporal, capa que han de vestir, asimismo, más tarde, el personaje que representa a Dios Padre y el Demonio—, atraviesa la plaza antigua y recorre en el presente las calles de un pueblo medieval. La continuidad del tiempo en la historia aparece en la duración del rito de la peregrinación, que también se inició en la Edad Media, y todavía hoy repiten medio millón de peregrinos todos los años. Estos tiempos que hemos enunciado —el del templo medieval, la capa como vestimenta clásica, el pueblo histórico de Santiago de Compostela y su versión presente, la peregrinación desde el pasado al presente— se dan amalgamados en una secuencia en que todos ellos coexisten en el tiempo que observa el espectador. Para entender esta idea de los tiempos conjugada en una secuencia, podemos pensar en el tiempo de que nos hablan disciplinas como la Paleontología o la Arqueología. Como en la superficie que desentierra un arqueólogo y en la que aparecen aglomerados restos procedentes de distintas etapas, así la narración de *La Voie Lactée* contiene distintas vivencias del tiempo, coexistiendo todas ellas en la misma secuencia, presentes todas juntas y sin aparente transición.

Los puntos separados del tiempo van a ser conectados mediante una actividad incesante, una imagen de la aceleración o del movimiento continuo. Inmediatamente después de las imágenes del tiempo que hemos descrito en el párrafo anterior, aparecen los títulos sobre un escenario formado por un tráfico incesante y ensordecedor: multitud de vehículos que recorren autopistas urbanas y carreteras rurales. Circulan sin destino aparente, yendo a ninguna parte, en una imagen de repetición y de movimiento perpetuo que, no obstante, parece responder a una enigmática pauta que se mantiene a lo largo de la película. Drouzy había notado ya la importancia de las relaciones binarias en *La Voie Lactée*, y las resoluciones que avanzan

al añadir un elemento adicional a las oposiciones binarias⁷. Esto es implícitamente anunciado en las imágenes iniciales. La cámara hace una toma desde arriba y desciende al nivel del suelo. En ese momento, pasa un grupo formado por tres camiones, le siguen dos furgonetas, asimismo seguidas de tres coches antiguos, a los que siguen dos camiones militares y, en fin, dos coches que arrastran caravanas del tipo *roulotte* o *camper*. La regularidad de estas repeticiones (3+2+3+2+2) indica claramente que no se trata de algo fortuito, sino que apuntan a un hecho estructural, como el apuntado por Drouzy.

La idea de movimiento continuo es central al tratamiento de la religión en la película. Este movimiento toma la forma de una incesante aparición de herejías que resulta de un impulso imparable, el cual es connatural a la actividad humana. Este continuo surgir hace que, en la película, la religión sea vista como un objeto movable en un contexto que tiene múltiples dimensiones temporales, lo cual convierte ese discurso religioso en algo inestable y, por ello mismo, en esencialmente arbitrario. Lo representa bien el cura chiflado (François Maistre), que inicialmente adopta una posición fundamentalista y se niega a aceptar que haya más religión que el Catolicismo. A esta religión, dice, pertenecen todas las demás, incluidos de modo especial musulmanes y judíos. Pero, inmediatamente después, ante las objeciones de los otros personajes y, de modo especial, tras oír el sonido de la ambulancia que trae a los enfermeros que han de capturarlo para volverlo a encerrar, tiene una revelación que le lleva a modificar su opinión sobre la Transustanciación. Acepta entonces los postulados de los Pâteliers, herejes luteranos a los que la Iglesia Católica persiguió (y exterminó) en el siglo XVI, y que reciben ese nombre porque creían que la esencia de Cristo está en la Hostia como “la liebre en el paté”. Esta arbitrariedad viene a mostrar que el contenido de las herejías se reduce, en múltiples ocasiones, a una simple diferencia verbal; lo demuestra asimismo el relapso al que la Inquisición manda ejecutar porque no acepta sacramentos como la penitencia o la confirmación, pese a que los sanciona la Iglesia, porque según él dichos sacramentos no aparecen mencionados en la Biblia.

A Buñuel le atraen esas discrepancias verbales que, dentro de la religión, separan el dogma y las desviaciones de la doctrina oficial. Estas diferencias, a menudo reducidas a una arte combinatoria, o un simple juego de palabras, han tenido consecuencias extraordinariamente graves a lo largo de la historia pues, como indica el joven

7 DROUZY, *op. cit.*, pp. 151-56.

fraile Dominicó al hablar con el Inquisidor, las ejecuciones generan ejecuciones adicionales, y así indefinidamente. Buñuel, ya lo vimos al comienzo, sigue de cerca una idea que aprendió de Freud, relativa al malestar de la cultura. La religión se presenta como una fuerza ética y liberadora del espíritu, pero a esta sigue indefectiblemente el dogmatismo que lleva a algunos creyentes a pasar de la opinión o creencia personal, al fanatismo que cancela y elimina las opiniones ajenas e, incluso, a aquellas personas que defienden dichas doctrinas.

Puesto que la relación de la ortodoxia y la heterodoxia, o del dogma y la herejía, es de oposición constante, y de descalificación recíproca, Buñuel presenta la religión, no como un discurso definido, sino como una entidad movable cuya única estabilidad es que se afirma a sí misma como dogma a base de proscribir las herejías. Según esto, la ortodoxia religiosa exige, para obtener definición y por tanto claridad, la existencia de su opuesto, la heterodoxia; y la película ofrece muestras del fanatismo católico y de las herejías que, a lo largo de la historia, han agitado repetidamente la versión ortodoxa de la religión. Andrew McKenna acierta al indicar que Buñuel muestra de qué modo ortodoxia y heterodoxia son cómplices (“partners in crime”) en una relación que bordea el absurdo.⁸ Desde la perspectiva de la película, no importa el contenido específico de la creencia sino la dialéctica que lleva a defender una creencia nueva que otros han de rechazar o corregir. Ortodoxia y heterodoxia se dan simultáneamente en el desarrollo histórico de la religión, pues al ser el Catolicismo una religión fundamentalista y dogmática (digo esto sin intención peyorativa, constatando que el Cristianismo es fundamentalista porque se presenta a sí mismo como la única religión verdadera, frente a las demás), funciona a base de excluir del dogma aquello que proscribire como desviado, o sea, como herético.

El director mencionó en sus memorias las opiniones diferentes que, sobre esta película, tuvieron Carlos Fuentes y Julio Cortázar. La opinión de este último, desdeñosa en exceso, resulta insignificante; pero no así la de Fuentes, que habló de la importancia en la película de la dualidad de dogma y herejía, y de la implicación y necesidad de uno y otro. Seis años después, este fue el tema de su obra magna, *Terra Nostra* (1975), que, como la película del director aragonés, mezcla los tiempos haciendo coexistir pasado y presente, y ofrece asimismo un discurso que trastorna el hilo de la narración. No es este el momento de detallar en qué medida una de las

8 McKenna, A., “Buñuel’s *Apocalypse Now*” en Paolo Diego Bubbio y Chris Fleiming, *Mimetic Theory and Film*, N. Yor, Bloomsbury Academic, 2019, p. 28.

inspiraciones de la novela de Fuentes fue *La Voie Lactée*, aunque dicho estudio, que queda para el futuro, no ande descaminado y pueda extenderse a otros títulos del novelista mexicano (tal es el caso de la novela corta *Cumpleaños*, 1969).⁹ En *Terra Nostra* la herejía se entiende como elección libre, y se manifiesta en la celebración de la vida que supone la unión sexual de los cuerpos. En esto reside la diferencia fundamental entre el cineasta español y el novelista mejicano: el primero adopta una posición escéptica ante cualquiera de las posiciones enfrentadas, y la relación entre dogma y herejía es producto de una fatalidad o de un juego arbitrario que no resuelve nada, pero que se repite inevitablemente desde los orígenes, a lo largo del tiempo. Fuentes, en cambio, concibe la literatura como el espacio en que se rescata lo silenciado por la historia,¹⁰ y considera que la supervivencia de la herejía es el germen de una liberación futura y de la realización de la vida:

Ni la cárcel ni el suplicio, ni la guerra ni la hoguera pueden impedir que dos cuerpos se unan. Mira hacia el altar y ve el destino de tus hueses... Trata de penetrar mi mirada y ve el destino de las mías. Nada podrás contra los deleites del paraíso terrenal... Nada podrás contra el éxtasis que nos procura practicar el acto carnal. Nada podrán contra nosotros tus legiones mercenarias: tú representas el principio de la muerte, nosotros el de la procreación: tú engendras cadáveres, nosotros almas: veamos qué se multiplica con más rapidez de aquí en adelante: tus muertes o nuestras vidas.¹¹

Buñuel se detiene en el carácter cíclico de la vida de las religiones, un carácter que tiene dentro de sí esta lucha interminable entre el dogma y su negación. Del mismo modo que, como vimos, el Bien necesita del complemento del Mal, la ortodoxia necesita de la herejía. Las herejías son connaturales al desarrollo de toda religión dogmática, y en el caso del Catolicismo se han repetido, sin pausa, desde el inicio mismo de esta religión; y la historia de estas herejías es, efectivamente, la historia de la Iglesia (Bonamy 419). Sin las desviaciones propuestas por quienes se separan del dogma, la ortodoxia carece de definición de tal modo que un creyente se autodefine como ortodoxo porque cuenta con la contrapartida de lo heterodoxo. La heterodoxia marca

9 El novelista admitió la inspiración de Buñuel para su segunda novela, *Las buenas conciencias* (1959); pero la presencia del cineasta se extiende definitivamente a su producción posterior. A este respecto, es preciso mencionar aquí el trabajo pionero de un gran especialista en Buñuel, Víctor Fuentes, quien ha señalado, también, la posible influencia de Alejo Carpentier con su novela de 1967, *El camino de Santiago*. Véase, "Confluencias: Buñuel's Cinematic Narrative and the Latin American New Novel" *Discourse* Vol. 26, No. 1/2, *Mexican Cinema from the Post-Mexican Condition* (Winter & Spring 2004), pp. 91-110, en especial nota 17. 10 Cf.: "El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido"; FUENTES, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 82.

11 FUENTES, C., *Terra Nostra*. México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 59.

el margen o límite exterior del campo propio. Para definirse a sí mismo, el dogma ha tenido que defenderse reiteradamente contra dichas desviaciones, expulsando estas fuera de su ámbito. Según esto, las herejías son el margen exterior del dogma; de lo que resulta que el dogma es un centro inestable, en movimiento constante, definible por su oposición a aquellas. La *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez y Pelayo, obra publicada en el siglo XIX, es la fuente explícitamente mencionada por el cineasta, y en este voluminoso estudio pudo encontrar Buñuel inspiración para esa dialéctica constante entre dogma y heterodoxia. Porque la magna obra de Menéndez y Pelayo es un enciclopédico registro de las desviaciones históricas de la doctrina oficial católica que el polígrafo enumeró, no con el fin de establecer una taxonomía de distintas creencias a lo largo de la historia, sino con el propósito de fijar, y dejar establecida, la ortodoxia nacional española.

La acción de la película es mediada por la perspectiva de dos peregrinos, uno mayor llamado Pierre (Paul Frankeur), y otro joven que responde al nombre de Jean (Lauren Terzieff) —se trata de nombres que tienen una temporalidad simbólica, pues corresponden al mayor y al más joven de los apóstoles de Jesús. Estos se dirigen a Santiago de Compostela, y en su camino van a encontrar, o ser testigos de, diferentes episodios, que corresponden a ejemplos tomados de la historia de la religión. Vimos que en las escenas iniciales se confunden Edad Media y tiempo actual, y lo mismo ocurre en los episodios que encuentran Pierre y Jean en su peregrinación. Ian Christie explicó el carácter fragmentado de la narración apelando al modelo ofrecido por una película muy querida de Buñuel: se trata de *El Manuscrito encontrado en Zaragoza* (*Rekopis Znaleziony Saragossie*, 1964) de Wojciech Has. Esta relación es posible pero no indispensable. La novela, y en especial la novela producida en Latinoamérica en estas fechas, va muy por delante de la narración filmica, y, desde al menos una década antes, había ofrecido ejemplos crecientemente complejos de narrativa en la que se confunden los tiempos y en los que la historia se mezcla con el presente: Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez, Onetti, Roa Bastos, Rulfo y Vargas Llosa ejemplifican esta mezcla de tiempos en una misma secuencia —piénsese, a modo de ilustración, en novelas como *Pedro Páramo*, de Rulfo; en *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos; en *Aura* o la ya citada *Cumpleaños*, de Fuentes; o, en fin, en el cuento “La noche boca arriba”, de Cortázar.

Pierre y Jean son testigos de los diferentes episodios, y su encuentro con los otros personajes e incidentes es lo que nosotros, los espectadores, vemos en la pantalla. Se ha hablado de la fórmula picaresca en la película. Esto no es del todo exacto. El pícaro es protagonista de los hechos que narra, y estos hechos contienen siempre

información autobiográfica. Este no es el caso de los peregrinos en *La Voie Lactée*. En realidad, la película de Buñuel se parece más a la narración de ambiente picaresco (que no novela picaresca¹²) al modo como Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, hace que los dos personajes cedan protagonismo y observen acciones desarrolladas por los demás, o sean testigos de episodios en los que ellos no participan. En la película los dos peregrinos observan acciones que han de protagonizar otros. Pierre y Jean tienen una función distanciadora, pero también sirven de enlace entre los tiempos diferentes, en ocasiones simplemente limitándose a introducir la acción que sigue —por ejemplo, la Virgen (Edith Scob) pidiendo a Cristo (Bernard Verley) que no se afeite. Pero, en otras ocasiones, los dos peregrinos desaparecen para dar entrada a un asunto nuevo. Así ocurre en el episodio de los Priscilianos. Un pastor (Georges Douking) encuentra a la pareja de peregrinos, quienes, camino de Santiago de Compostela, han buscado refugio en un cobertizo para pasar la noche. Hablándoles en latín, que fue la lengua franca de Europa hace mil quinientos años, esto es, cuando apareció el Priscilianismo, el pastor solicita discreción de los peregrinos y, al mismo tiempo, les invita a acompañarle a un ritual religioso que tiene lugar en medio del bosque.

Si el episodio precedente, que protagoniza el cura chiflado, muestra lo inestable del dogma religioso, el episodio que sigue a la entrada del pastor en escena tiene una importancia instrumental, pues ha de formular la dualidad de principios que, según Buñuel, rigen la existencia. Los peregrinos no acompañan al pastor, pero, siguiendo a este, el espectador se adentra en el bosque y es testigo de un rito secreto. Se trata de una ceremonia iniciática que nos retrotrae a las primeras escenas de *L'Âge d'Or*, cuando los mallorquines saludan con reverencia los esqueletos de los Obispos, paso previo a la fundación de Roma. La ciudad eterna es igualmente mencionada en *La Voie Lactée*, película en la que asistimos a un episodio fundacional similar: mientras se oyen los aullidos de las fieras en el bosque (el bosque y los aullidos de los animales reemplazan en esta película al bosque de rocas de *L'Âge d'Or*), los fieles nos informan de que, por medio de un edicto del emperador Graciano, Prisciliano (Jean-Claude Carrière) ha sido restituido en su puesto como Obispo de Ávila, revocándose con ello la excomunión previamente ordenada por el Pontífice romano.

12 Esta distinción, clásica en el estudio de la picaresca española, aparece en el ya clásico estudio de GUILLÉN, C., "Toward a Definition of the Picaresque", en *Literature as System*. Princeton UP, 1971, pp. 71-106, esp. pp. 74-93. Para una definición estricta de la novela picaresca, y sus características formales, LÁZARO CARRETER, F., *El 'Lazarillo de Tormes' en la picaresca*. Barcelona, Ariel, 1973.

El Obispo y el Emperador representan en este caso los dos poderes, el eclesiástico y el civil, que ya habían aparecido en la fonda en el diálogo entre el policía o brigadier (Claude Cerval) y el cura chiflado. Véase, por tanto, como los episodios van sucediéndose mediante repeticiones que también contienen diferencias, y se integran el uno en el otro, con múltiples variaciones que han de incluir más tarde los revolucionarios que han tomado el poder y fusilan al Papa. Los dos poderes, el religioso y el civil, aparecen unidos en la severidad del fraile dominico que dirige el tribunal de la Inquisición. Ante las dudas de uno de los monjes, el Inquisidor combina fe y ley, poder religioso y poder civil: informa al joven novicio que no es el Espíritu Santo el que castiga a los herejes, sino la ley civil (i.e., la Iglesia entrega a los convictos al brazo secular para su posterior ejecución), y no se les castiga por lo que creen sino por la sedición que introducen en la vida social (*La Voie Lactée* 54' 15").

El episodio de los Priscilianos añade un aspecto central a la película, y abunda en la subjetividad de la percepción de la heterodoxia y la ortodoxia. Este es, en efecto, el mensaje que nos ofrece acto seguido el personaje de Prisciliano, al indicar que no ha sido él quien se desvió de la verdad, sino que, al contrario, el hereje ha sido siempre el Papa de Roma. Del mismo modo que el cura chiflado cambia súbita y arbitrariamente de opinión, el dogma y la herejía son movibles y, en última instancia, se trata de una cuestión de perspectiva: "On est toujours l'hérétique de quelqu'un et, sauf exception, on est orthodoxe à ses propres yeux" (Drouzy 159), idea esta que confirman, en la película, las palabras de Prisciliano, que ofrece sus creencias como un dogma que ha de tener una vida futura, y que ha de ser proclamado universalmente: "El hereje no soy yo —dice Prisciliano— sino el que se ha sentado en el trono de Pedro y ha tomado el título de Papa. Nuestra doctrina es la justa, y pronto la proclamaremos a la luz del día en todo el Universo" (*La Voie Lactée* 19' 19").

Seguidamente tenemos acceso a un ritual adánico, cuya característica más importante es su dualidad: los fieles celebran a Dios y, acto seguido, se entregan a los placeres carnales. Observamos que Freud y Cristo conjugan, y sintetizan, los intereses dominantes en Buñuel. Es imposible no recordar aquí la pareja que, al comienzo de *L'Âge d'Or*, durante un acto fundacional similar, se entrega a los placeres sexuales revolcándose en el fango. En *La Voie Lactée*, este acto recibe una fundamentación doctrinal explícita acorde con el dualismo que conforma para estas fechas el ideario de Buñuel. En sus recitaciones rituales, paso previo a la Eucaristía y al goce sexual, los fieles reconocen la dualidad del cuerpo y del alma. El alma procede de Dios, según declara Prisciliano quien, hablando en latín, dice: "*Anima nostra essentia divina est*" ([Nuestra alma es de naturaleza divina] *La Voie*

Lactée 15'43"). Fue capturada en el cuerpo físico, que en cambio es obra del Diablo ("*Corpus nostrum opus Demonii est*" [Nuestro cuerpo es obra del demonio] 15' 49"). La doble naturaleza mencionada, humana y divina (cuerpo y alma), apunta a fuerzas equivalentes que existen desde el principio del tiempo pues, al igual que Dios, el Diablo también ha existido desde el comienzo: "*Demon autem exist ad principio sicut Deus ipse*" ([El Demonio también existe desde el principio de los tiempos, como Dios mismo] *La Voie Lactée* 16' 02"). El servicio religioso consta de dos partes, las cuales pertenecen a los dos principios antagónicos, acordes con la dualidad susodicha: los seguidores de Prisciliano preparan la Eucaristía para comulgar con la Divinidad, y posteriormente acallan el cuerpo entregándose a los placeres carnales para satisfacer las necesidades físicas, obra como decimos del Demonio.

La mezcla de cuerpo y alma da entrada a los episodios siguientes en los que participan, en tres viñetas con cronologías históricamente diferentes, pero temas paralelos, un maître de hotel (Julien Bertheau), el Marqués de Sade (Michel Piccoli) y Jesús (Bernard Verley) en el episodio bíblico de las bodas de Caná. En este punto observamos que la repetición de algunas obsesiones y temas habituales en Buñuel, según aparecen en esta película, nos alertan de que *La Voie Lactée* es algo más que un documental sobre la religión. Esta es el vehículo que el cineasta usa para reformular el argumento originalmente expuesto en *L'Âge d'Or*, del que se deriva el que vemos en esta película. El Marqués de Sade que aparece en la película de 1968, pongamos por caso, no deja de ser un libertino blasfemo y anticristiano, fielmente basado en su modelo histórico; pero en esta película emparenta con el Duque de Blangis (*L'Âge d'Or*), y como él anula o elimina a la mujer a la que ha cautivado en su castillo, del mismo modo que Blangis devoraba a la Dama de Blanco (Caridad de Leverdesque) en la película de 1930. Si en *L'Âge d'Or*, Blangis se defendía de la dependencia de la mujer, y acababa con esta, en *La Voie Lactée* Sade rechaza el sentimiento religioso que defiende su víctima encadenada.

La acción, efectivamente, parece evocar lo ocurrido en *L'Âge d'Or* pues, en esta película, mientras los señores disfrutan en un sarao, hay una vida subterránea que ocasionalmente hace su aparición en el salón principal —una criada que muere, una explosión, etc. En *La Voie Lactée*, un maître prepara el salón para la llegada de los comensales mientras diserta sobre la Gracia divina —la importancia del tiempo (el tiempo como erosión) viene dada por la pera podrida que el maître ordena retirar del frutero. Simultáneamente, aunque la acción corresponda a una fecha histórica anterior en el tiempo, la negación del discurso de la Gracia divina aparece insertada en medio de la presentación del maître: el Marqués de Sade, en la mazmorra del

castillo, ofrece la posición inversa a la disertación sobre la Gracia, cuando niega la existencia de Dios mientras tiene presa en la mazmorra de su castillo a Thérèse, una joven creyente (Christine Simon), posible versión buñuelesca de la Justine de Sade. Siguiendo la dualidad que vimos en el episodio de los Priscilianos, también aquí encontramos la oposición del alma y la carne. Pero son vistos con una mezcla que contamina la claridad de la primera enunciación: aquí el maître, que prepara la comida, se ocupa de la discusión doctrinal, mientras que el filósofo libertino, que tiene ideas revolucionarias sobre la religión y la sociedad, se entrega a los placeres de la carne. Haciéndose eco de ese maître que diserta sobre la gracia divina, la acción se completa con la imagen de Jesús en las bodas de Caná, pero Cristo no tiene en este episodio una vida doctrinaria, sino que lleva una existencia normal, una vida cotidiana, y se dedica a festejar y celebrar la boda con el resto de los comensales, participando accidentalmente en el banquete con un milagro que realiza involuntariamente, al convertir el agua en vino.

La visión circular del tiempo es el marco en que se cuestiona la validez del conocimiento y de las creencias humanas. Tomando como materia de discusión algunos de los aspectos más controvertidos y polémicos del Catolicismo, y repasando con particular delectación algunas de sus herejías, Buñuel cuestiona la firmeza de las creencias y muestra la fragilidad de todas las posiciones, sean creyentes o herejes. Esto resulta particularmente significativo en el episodio del Ángel del Mal o, si se prefiere, del Demonio (Pierre Clementi). Este episodio contrasta con el anterior de los Priscilianos en la medida que el discurso del Obispo de Ávila se proyecta en el futuro, mientras que la aparición del Demonio convierte todo el tiempo en pasado o, lo que es lo mismo, en la ausencia de futuro. El Demonio formula el fin del tiempo porque este se ha gastado y deja de ser significativo, momento que corresponde a la entrada en el Infierno. El personaje pone la radio del auto, y suenan varias amenazas penitenciarias las cuales, temáticamente, son una versión moderna del *Lasciate ogne speranza voi ch'entrate* dantesco (*Inferno*, canto 3, estrofa 3, verso 9), pero cuya función es mencionar el momento en que el individuo ha perdido toda posibilidad de redención o, lo que es lo mismo, carece de futuro y, por tanto, de Tiempo:

VOZ EN LA RADIO. Lágrimas allí no valen. Arrepentimientos allí, no aprovechan.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. Lágrimas allí no valen. Arrepentimientos allí, no aprovechan

VOZ EN LA RADIO. Las oraciones allí no se oyen. Las promesas para adelante, allí no se admiten.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. Allí las oraciones no se escuchan. Y las promesas para el futuro se rechazan.

VOZ EN LA RADIO. El tiempo de penitencia allí no se da.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. La oportunidad de hacer penitencia allí no existe.

VOZ EN LA RADIO. Porque acabado el postrer punto de la vida, ya no hay más tiempo de penitencia.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. Porque rebasado el último instante de la vida, ya no hay tiempo para penitencia.

(*La Voie Lactée* 47' 26")

El Ángel del Mal repite siempre el parlamento que se escucha en la voz de la radio, pero esta repetición nunca es idéntica, sino que contiene siempre alguna variación. El sentido de esto lo anunció el director en *El Ángel Exterminador*: la repetición idéntica, el regreso al origen, es lo que nos libera del ciclo, y nos hace salir de él. En *El Ángel* se trata de salir de un espacio cerrado (un suntuoso salón de clase media acomodada) para pasar a otro, el encierro en la catedral. El ciclo en *La Voie Lactée* prosigue aunque, pese al sombrío enunciado sobre el fin del tiempo disponible, el Ángel de la Muerte abre intempestivamente la puerta a la esperanza y, con ello, a la posibilidad de redención en el futuro: "Algún día —dice— seremos salvados. En el Juicio Final, Dios se apiadará de nosotros" (*La Voie Lactée* 47' 36"). Volvemos a encontrarnos de este modo, mediante este encuentro del Bien y del Mal, ante la posibilidad de redención. Con ello se enuncia la posibilidad de un nuevo ciclo que surge al cerrarse y reiniciarse la secuencia del tiempo. Simbólicamente se nos ofrece este renacer, esta versión del eterno retorno, cuando el Ángel de la Muerte ofrece a Pierre los zapatos del hombre que ha muerto en el accidente de coche. "¡Eh! ¿Querías zapatos?" dice el Ángel, señalando los lujosos zapatos del cadáver: "A él ya no le hacen falta" (*La Voie Lactée* 49' 31").

La película no concluye ni llega a un momento de resolución, sino que enuncia los términos de un final que es, asimismo, un nuevo comienzo. La Ramera de Babilonia, esto es, la prostituta que precede el Juicio Final en el libro de la Revelación, o Apocalipsis, de San Juan, encuentra a los peregrinos cuando estos están a punto de entrar en la ciudad de Santiago de Compostela. Entabla conversación con ellos y les impide concluir su viaje a base de entretenerlos con la promesa de favores sexuales. La dualidad de espiritualidad y sexo que vimos en el bosque en que se encontraban los herejes medievales, regresa aquí donde asimismo los peregrinos, que están comprometidos en una peregrinación espiritual, deciden tomarse un respiro y contratar a, o cohabitar con, la prostituta.

Los peregrinos no cierran el ciclo, y nunca entrarán en Santiago. Para hacerles desistir, la Ramera de Babilonia les informa de que la peregrinación milenaria ha concluido, y ya nadie va a ver el cuerpo del apóstol porque se ha descubierto que este supuesto cuerpo era en realidad una superchería, una falsificación. Quien estaba enterrado en Santiago era el obispo Prisciliano, el antiguo obispo de Ávila que habíamos visto en un episodio anterior, el cual efectivamente murió como hereje, y fue decapitado en la Edad Media. La fundación doctrinal que el Priscilianismo iniciara en un episodio del comienzo, en el que se enunciaba la correspondencia entre el Bien y el Mal, encuentra de este modo su realización que coincide con la introducción de un nuevo ciclo, que ha de conllevar (suponemos) la fundación de una nueva ciudad.

Una imagen icónica sirve para formular esta reiniciación. Drouzy, cuyo meritorio estudio sobre la película ha sido mencionado aquí en repetidas ocasiones, establece una serie de correspondencias entre la primera y la segunda parte, de tal modo que al albergue o fonda del comienzo corresponde la Fonda del Llopo en el lado español; al cura y al brigadier del comienzo corresponden la Guardia Civil y el párroco de la segunda aparte; al falso milagro de la primera parte corresponde el milagro de verdad en la segunda; etc. Además de estas simetrías estructurales, la película ofrece un mensaje icónico basado en los colores de las vestimentas de los personajes, colores que tienen correspondencia con el Bien y el Mal. Dios Padre aparece vestido totalmente de negro mientras que el Ángel de la Muerte, en cambio, aparece vestido de blanco. A lo largo de la película, los personajes visten de uno u otro color o, más común aun, llevan una combinación de los dos: blanco Sade; negro el jesuita, el jansenista y los frailes charlatanes; blanco y negro el maître, las niñas de la escuela, los inquisidores y las monjas fanáticas, y el uniforme de los inquisidores; etc. También la Ramera de Babilonia combina los colores —blusa blanca, falda negra—, sintetizando las figuras anteriores del Bien y del Mal. Estos colores icónicos conectan con representaciones que han aparecido anteriormente en otras películas de Buñuel, desde el Ciclista de *Un Chien Andalou* hasta la Séverine Serizy, la protagonista de *Belle de Jour* —podría decirse que la prostituta de *La Voie Lactée* (Delphine Seyrig), es una versión actualizada de la prostituta de *Belle de Jour* (Catherine Deneuve), protagonista de la película anterior de Buñuel.¹³

13 La vinculación de Séverine (*Belle de Jour*) con el Ciclista (*Un Chien Andalou*) fue expuesta por el profesor Vicente J. Benet (Universidad Jaume I, Castellón) en una conferencia pronunciada en la University of Pennsylvania (Filadelfia, EE. UU.) en el otoño del 2023.

La Ramera de Babilonia es una imagen convencional en el discurso religioso y tiene un valor profético pues anuncia el fin de los tiempos. En el Apocalipsis de San Juan es una figura que habla de Roma, y consiguientemente de la civilización moderna, como emblema de la herejía, porque Roma es —como dice Prisciliano en su sermón a sus fieles— el reino mundano que ha suplantado el reino de Dios. En *La Voie Lactée* aparece como el paso previo de un final, pero paradójicamente es también la expresión de un nuevo comienzo. Informa a los peregrinos de que el ciclo que ha existido desde el comienzo, o sea, la peregrinación a Santiago, ha concluido pues se ha descubierto la superchería, ya que el santo apóstol no era quien estaba enterrado en la ciudad.

Los peregrinos no entran en la ciudad por lo que el ciclo de la peregrinación no se cierra. No obstante, inmediatamente se enuncia la posibilidad de otro nuevo ciclo. La referencia a este se hace mediante alusión a *L'Âge d'Or*, que alude a un principio anterior a la peregrinación misma. Los dos peregrinos que han guiado el hilo narrativo hasta este momento en la película se preparan para tener relaciones sexuales con la mujer que han encontrado a las puertas de Santiago. Esta se ofrece a engendrar hijos con ellos siguiendo las instrucciones que el hombre de la capa negra dio a los peregrinos al comienzo de la película, cuando les pidió que nombraran a sus hijos según las profecías del profeta Oseas: “Continuad—les dice—. Elegid una prostituta, y tened hijos de la prostitución. Al primero debéis llamarle «Tú no eres mi pueblo». Y al segundo «Nada de misericordia»” (*La Voie Lactée* 5' 09"). La imagen de los amantes que, en la película de 1930, gozan mientras se revuelcan en el lodo durante el momento fundacional de la ciudad, son aquí referenciados cuando Jean cae al suelo y quiere arrastrar con él a la mujer. Como ocurre en el episodio de la fundación de Roma, en la película de 1930, también aquí el nuevo ciclo o la nueva era se ha de medir *ab urbe Condita*, desde la fundación de la nueva Roma o nueva urbe, con la que se inicia el nuevo ciclo.

Antes de concluir, mencionemos que la referencia a la fundación de Roma sin duda tiene importancia en la medida en que el Buñuel maduro medita sobre sus creencias de juventud. Las implicaciones de esta relación han de ser materia de estudio e interpretación productiva, labor que queda para el futuro. *La Voie Lactée* no es la obra arbitraria o repetitiva que desecharon los críticos anglosajones, sino una reflexión importante que retoma preocupaciones que habían aparecido tempranamente en el director español. En esta película, además, Buñuel medita sobre la religión, que ha sido a lo largo de su carrera una de sus preocupaciones esenciales y más persistentes; y el impacto de la religión en la existencia de los seres indivi-

duales. Atendiendo a sus aspectos más evidentes, esta película ha sido vista como una crítica de los episodios históricos del Catolicismo, y ha sido entendida como una historia de la Iglesia vista a través de sus herejías. La propuesta desarrollada en este trabajo contempla una posibilidad diferente, probablemente de naturaleza más filosófica que histórica. Estudiada, y entendida, atendiendo a la realización del tiempo, *La Voie Lactée* es una metáfora mediante la cual Buñuel medita sobre el origen del tiempo y sobre el ordenamiento de la actividad humana siguiendo un proceso cíclico de repetición y degradación. En este proceso, el Bien y el Mal se complementan y, en ocasiones, se confunden como si cumplieran un papel arbitrariamente adjudicado, que puede ser cambiado y buscar un reparto alternativo en el que Bien y Mal cambian los papeles. En este contexto, la religión ilustra el tiempo característico de Buñuel, correspondiente al tiempo histórico y otro tiempo, cíclico, que se caracteriza por la repetición incesante. La posibilidad de que el ciclo se termine y se abra uno nuevo, permite contemplar la posibilidad de una redención que queda abierta para el futuro.