

ACTEÓN. El eco mitológico

Palabras preliminares

“*Acteon no es un film para ser visto, entendido, analizado o juzgado; es un lugar donde vivir una hora y cuarto de nuestra vida, en completa libertad para ser o dejar de ser, para comprender algo de nosotros mismos o para llegar al secreto de nuestra angustia colectiva o para seguir afirmando, como suelen decir los que tienen la sartén por el mango, que lo mejor es tener la sartén por el mango.*”¹

Jorge Grau, en la cita de arriba a propósito del de su film *Acteón* (1965), pone las cosas difíciles al analista que se enfrenta a la película. Film creado por el autor empírico como un experimento en comunión con el espectador – tal y como declara el propio director en las polémicas entrevistas con Jesús García de Dueñas en la revista *Nuestro Cine*.² Una experiencia en la que los *acteones* en potencia conectan a través de la sensibilidad y no del entendimiento. ¿Es imposible entender *Acteón*? ¿Acercarse al film es meramente reductible a tan sólo –que no es poco- una realización emocional? Pero si esto es así, ¿a través de que formas se vale el texto fílmico para crear tales emociones? A pesar de la declaración tácita de Jorge Grau sobre el empeño de los críticos por intentar destripar el texto fílmico en pro de aprehenderla en sus partes para hacerla comprensible, es necesario un acercamiento analítico para colocar *Acteón* en su justo lugar. El análisis tiene como fin “descifrar bajo qué apariencias y con qué instrumentos (...) hacen su aparición unos estilos (...) propios en los que se exprese la herencia cultural nacional.”³ Dos estilos confluyen en este film en relación con dos formas de entender el cine español. La primera, la predominante, la veta mítica, la segunda, la experimental al amparo de la vanguardia.

Entre el mito y la vanguardia. Lo particular se remite a lo universal

La película del director catalán entronca con una veta fílmica española que opta por la vía de la estilización frente a los *realismos* de películas como *Los golfos*, de Carlos Saura. Claro antecedente –cada uno con su singularidad- lo tenemos en *Sierra de Teruel/Espoir, 1939* de André Malraux. Film, éste último, que al igual que *Acteón* lo concreto es siempre remitido a lo general. El relato concreto redonda, hace eco en un nivel superior, más general, un nivel mítico. En la cinta de Malraux las coyunturas bélicas de la guerra civil dejan impasible la indiferencia de la naturaleza representada en forma de sinécdoque a través de las hormigas recorriendo el punto de mira, por poner un ejemplo. En *Acteón* algo de esto hay salvaguardando las distancias. En primer lugar la contextualización del relato es totalmente distinta, pero esa apelación constante a lo universal queda marcada en el film de 1965 de forma explícita a través del mito de

¹ J. Grau, *Dos películas a la espera. Acteón y Una historia de amor*, Nuestro Cine, número 58. 1967 Pág. 12.

² J. García de Dueñas, *Entrevista con Jorge Grau. Nuevo encuentro con un autor admirado y repudiado*, Nuestro Cine, número 73. 1968.

³ S. Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002, Pág. 13.

Acteón y Ártemis.⁴ Mito, situado *fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter heroico o divino* (definición del DRAE) pero que se *diegetiza* a través de la historia de un pescador que emigra a la ciudad con la mujer que ha conocido a orillas del mar. Tras el abandono de ésta el pescador sufre la soledad de la gran ciudad.

Estilización a favor de un simbolismo tamizado por el mito que se sitúa en el polo opuesto del film de Saura. Del realismo behaviorista pasamos a una realidad pasada por el filtro de la hermenéutica. No realidades externas al individuo, realidad como hecho social acogiéndonos a la terminología del sociólogo Emile Durkheim, sino el fenómeno interpretativo de la misma. Realidades distorsionadas por la focalización de un personaje interpretado por Martín Lasalle –representado a lo largo de la película por los distintos reflejos en cristales, espejos y escaparates-, y explicadas a través de elementos mitológicos –constantes referencias a los ciervos así como el audio *en off* de las jaurías de perros y del narrador del mito-.



1. El perro atacando el ciervo. Uno de los planos en clara alusión al mito. Redundancia dentro del mito –repetición de este plano- así como redundancia del relato concreto a nivel general encarnándose a través de la repetición del audio *en off* de las máquinas recreativas..

Esta veta mítica no soslaya otra que sin ser contraria se complementa. Me refiero al carácter vanguardista en cuanto a la vocación experimental del film. Basta traer a colación la cita inicial para percatarnos de las pretensiones del cineasta. Vocación de crear en la cinematografía nacional una experiencia sensitiva y no necesariamente inteligible al menos en el nivel concreto de la trama.

En una entrevista a *Nuestro Cine* el propio director señalaba como en *Acteón* intentó “hacer una experiencia que *no sabía* hasta que punto *podía* ser válida desde un punto de vista de cine comercial habitual.”⁵ Se trata de un intento por, lo que la revista denomina, exasperar al público. “Yo he buscado de forma premeditada poner al espectador al borde del suicidio (...) no soporta lo lento: pues vamos a ponérselo tan lento en que tenga que reaccionar él (...) no he querido ayudarle nada, sino todo lo contrario. Desde luego *Acteón* es un cine experimental, sobretodo en este sentido. (...) la incorporación de espacios vacíos en un cine normal es muy difícil.”⁶

⁴ Acteón (...) excelente cazador, vio durante una cacería a Ártemis (Diana) desnuda mientras se bañaba con su cortejo de ninfas (...). La diosa, irritada, lo transformó en ciervo, después de lo cual fue despedazado por sus propios perros de caza, que no le reconocieron con ese aspecto. (V. Kanelliadou, *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*, Editorial de la Universidad de Granada –Tesis Doctoral-, Granada, 2006, Pág. 300.)

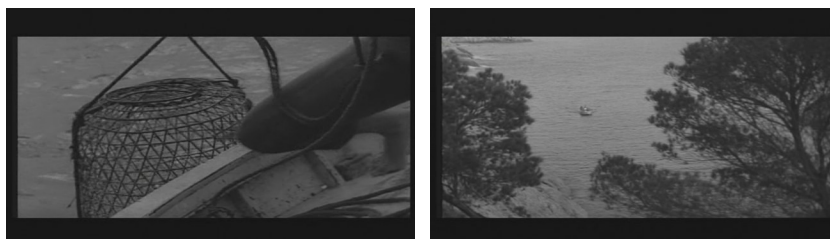
⁵ J. García de Dueñas, *Entrevista con Jorge Grau. Nuevo encuentro con un autor admirado y repudiado*, *Nuestro Cine*, número 73. 1968 Pág. 12.

⁶ *Ibidem*. Pág. 13.

Esta veta vanguardista es una consecuencia de llevar el apoyo mítico del relato a sus últimas consecuencias. El mito está tan presente en el film que vacía por dentro la trama, destruye la propia historia diegética. Una no-historia, como señala Jorge Grau, redundando en el tiempo ahistórico del mito- de ahí la constante apelación visual y sonora a elementos concretos del mito de Ovidio- dando lugar a personajes sin nombre –Martín La Salle es nominado como Acteón y sólo por el narrador; el nombre de la protagonista tan sólo lo escuchamos una vez en el Púb. 1934 y en un segundo plano sonoro: Ivonne-, con varios rostros –el caso del personaje femenino con el fin de establecer una clara dicotomía entre campo y ciudad-.

*

En la primera secuencia del film este viaje a lo universal queda patente a través de unos concisos movimientos cinematográficos. Tras un sencillo título de crédito “X films presenta: ACTEON. Un film de Jorge Grau con Martín La Salle” se pasa a un primer plano del buitrón de pesca y la barca para recomponerse con la presentación del personaje en plano medio. El sonido diegético del mar da paso a la voz omnipresente, extradiegética del narrador –las palabras de Ovidio entorno al mito de Acteón- para introducir un plano general del paisaje. Este cambio en el plano sonoro y visual no hacen sino una disociación: enmarcar la historia concreta de un pescador en la universalidad del mito en plano general y *voz en off*. Hay una doble puesta en escena que se repite de forma diferente. Por un lado los elementos concretos con sus característicos sonidos, por otro, la visión general al amparo de la voz omnipresente. El gran angular en contraposición con los planos cerrados y el sonido del mar introducen al espectador en el mundo del mito que aunque pudiera ser desconocido es claramente explicado en el metraje y diferenciado de la historia concreta, la trama del film. El mito prima – de ahí de lo particular a lo general- sobre el relato concreto. El mito es claramente ilustrado tanto con sonidos como imágenes mientras que la trama concreta se presenta descosida, pequeñas pinceladas que no hacen sino hacer levemente carne el relato universal para que, a su vez, se haga comprensible a la luz del mito.



2 El primer plano del film que precede al plano general en el que el narrador comienza a explicar el mito

En la misma secuencia, tras una pequeña pausa del narrador, un *sucio* y rápido *zoom-in* al agua. Plano que brilla por una ausencia compositiva redundante en la claridad de los relatos míticos frente al caótico mundo concreto de los personajes. Repeticiones sobre un mismo objeto con la diferencia de apuntar distintos detalles. La inmanencia comprendida a través de la trascendencia. Necesariamente el relato se tiene que remitir al mito para hacerse comprender y esto queda reflejado en la formalización estética del plano general para pasar a través del zoom a un primer plano confuso que nada contiene

–podría haberse detenido en la barca que la cámara seguía cuando mantenía la panorámica general-. Este plano corto, en sí mismo no tendría sentido sin remitirse a los planos generales que dan explicación del conjunto.

Toda la película redonda en aquello que define el mito de Acteón. Por los escaparates de la ciudad, al otro lado del cristal –cristales en los que Martín La Salle se ve reflejado haciendo hincapié en la subjetividad del personaje- los ciervos decorativos parecen acecharle. O la magnífica secuencia de la sala recreativa donde lo universal no hace sino reforzarse a través de un nuevo operador mítico: el cine, representado a través un cinematógrafo portátil que homenajea bajo previo pago las grandes pequeñas películas de Georges Méliès. Puesta en escena metacinematográfica que cuenta en un breve periodo de tiempo una recapitulación de la película, una reiteración en el tema –lo concreto de nuevo necesita de los grandes relatos míticos, en este caso cinematográficos-. Recurrir al cine como operador mítico tendrá lugar de forma magistral una década más tarde con Victor Erice, quien retomará, prolongando y llevando al cenit esta veta estilística del cine español, con *El espíritu de la colmena*, 1973.

Dos niveles diferenciados en esta sencilla introducción donde se condensa la dinámica del film. El relato concreto de un pescador sin nombre, resaltando esta ausencia nominativa de lo particular a través de los títulos de crédito: solo el nombre de los actores, no el de los personajes. Siguiendo la filmografía de Jorge Grau, este reclamo a lo universal es la culminación de una evolución en lo que a la distribución de personajes en el film se refiere. En su debut *Noche de verano*, 1962, lo que dominaba era “el tono colectivo y hasta cierto punto coral.”⁷ Es en *El espontáneo*, 1964 donde el relato gira entorno a un personaje quedando patente en los títulos de crédito “un solo nombre propio, el de Paco: denominaciones genéricas para el resto.”⁸ Esta traslación en sus dos filmes anteriores: tono colectivo → tono individual, se completa con *Acteon* a un nuevo terreno: tono universal. Nuevamente los títulos de crédito dan cuenta de las intenciones de Grau al respecto. No existen nombres propios para ninguno de los protagonistas, tampoco para el principal. Tan solo el título del film. Título que los créditos no lo identifican con Martín La Salle quedando simplificados a una somera transcripción del nombre de los actores. Tampoco hay personajes genéricos como es el caso de *El espontáneo*. Se sacrifica lo concreto a favor del mito: ACTEON, único nombre propio.



3. Títulos de crédito finales.

⁷ J. Perez Perucha (comp.). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, S.Zunzunegui, *El espontáneo*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997. Pág. 556.

⁸ *Ibidem*.

Este tono universal, esta falta de concreción entre personaje y actor, por otro lado responde a la vocación experimental del film. Ese intento por que el público sienta una experiencia vital durante su visionado. En una cita anterior recogía como Grau consideraba la película dirigida a la gran masa de acteones de la sociedad; y es que en definitiva se trata de un relato mítico en el que la masa de espectadores se ubican en los espacios narrativos –concretos- vacíos. Que el espectador reviva su experiencia vital concreta, “señor fulano de tal con su carnet individual número cuantos”⁹ como concreta es la de Martín La Salle –otro Acteon- a la luz del mito.¹⁰ Veta experimental que no es contraria al mito, vuelvo a recalcar, sino que forman dos estilos complementarios, dos caras de una misma moneda.

*

El relato presenta claras lagunas narrativas intencionadas – espacios vacíos en sentido narrativo (palabras de J. García de Dueñas en referencia a una pregunta a Jorge Grau)-. En la secuencia del pub dos tiempos distintos se suceden indistintamente. Es prácticamente imposible dilucidar si se trata de un presente diegético donde el protagonista retoma a modo de flashback los recuerdos o se trata de una experiencia narrativa donde no pasa prácticamente nada. También me gustaría detenerme en la secuencia de la iglesia. Ésta es un punto de inflexión en el relato ya que a posteriori –y sin verlo- la ruptura entre “Acteón” y la chica ha sido consumada. Secuencia que juega con la profundidad de campo y que los distintos personajes del azar –en concreto dos devotos que veneran a la figura de Jesucristo- entretienen a la cámara la cual se detiene en ellos. Serán estos personajes azarosos los que dirigen el movimiento fílmico para que en el cruce con los personajes principales vuelva a retomar sus andaduras. Grau no nos presenta la ruptura en sí pero tampoco importa demasiado porque de nuevo tenemos las respuestas en el mito. Acteón paga el castigo por ver a Diana desnuda. Acteón parece buscar consuelo en la sagrada confesión, pero nada ocurre. La secuencia siguiente es la mujer con otro hombre (Juan Luis Galiardo). Lagunas narrativas dirigidas a un público adulto (retomando nuevamente las palabras del propio cineasta). Elipsis que están al servicio del espectador no para que complete el relato, sino para la “estimulación de la imaginación”¹¹. Para poder llevar a cabo la experimentalidad del film a la que Jorge Grau aludía certeramente: “darle al espectador un descanso para que él pueda incorporarse a la película; creo que esto es lo bueno.”¹²

*

En los planos de los púgiles dándose puñetazos, un plano de fondo sonoro aparece, sutil, de los ladridos de los perros persiguiendo a Acteon convertido en ciervo. Recurso sonoro que aparece en distintas ocasiones a lo largo del film y que a través de el empleo reiterado se crea el sustrato mítico necesario para no perderse en el magma del relato. Pero es la figura del narrador *en off* la que más presencia toma en referencia

⁹ Ibidem.

¹⁰ Experiencia que Jorge Oteiza tenía en mente para este film. (Ver abajo).

¹¹ S. Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002, Pág. 13. Cita a propósito del film de Andre Malraux, que como ya señalé guarda ciertas concomitancias.

¹² Palabras de Jorge Grau en: J. García de Dueñas, *Entrevista con Jorge Grau. Nuevo encuentro con un autor admirado y repudiado*, Nuestro Cine, número 73. 1968 Pág. 13.

al mito. El audio se encarga de completar, de dar forma universal a un relato fragmentado y desnarrativizado.

Así mismo, creo que el plano sonoro tiene otra función primordial unido de nuevo a la propia experimentalidad del film. La caótica trama, llena de elipsis y de espacios iguales entremezclados en tiempos diferentes –recuérdese la escena del Pub.1934)- se ordena no sólo con la voz del mito, sino que también se vale de una recomposición del plano sonoro, en conjunción con los movimientos de cámara para conformar una unidad rítmica de carácter más abstracto. Abstracción que tiene como base rítmica el uso repetido de sonidos concretos: ladridos, maquinas recreativas. De nuevo lo concreto se diluye para conformar una unidad rítmica a un nivel superior, universal en claro apoyo al discurso mítico. Es en el exterior de la sala de juegos, en el momento que la mujer va en busca del hombre, Jorge Grau en montaje paralelo lo combina con los perros a la caza del transformado Acteón. Los planos de los perros (ver foto 1) vienen acompañados de los sonidos de la máquina de petacos, sonidos que momentos antes los habíamos escuchado cuando un joven Juan Luis Galiardo flirteaba con la misma mujer. Este montaje paralelo de las rápidas panorámicas de los perros, y el audio, se erigen como unidad rítmica culminando con otra panorámica de Galiardo montado en su descapotable. Una clara asociación plástica y de contenido llevada a escena a través del montaje (visual y sonoro) dando como resultado algo que trasciende la inmanencia de la simple trama –un hombre que intenta arrebatar a otro una mujer- en una composición rítmica, constante a través del uso reiterado de planos y sonidos.

Cine antropológico. Reflexión final

Esta constante referencia a lo universal a través del mito, que tiene como consecuencia directa los espacios narrativos vacíos, nos hace pensar que el film habla de algo más que de un hombre desesperado por una mujer. Grau pone encima de la mesa las características universales de la condición humana. Una perspectiva más amplia que “nos hace intuir la presencia de elementos íntimamente arraigados en la constitución del hombre.”¹³

El film nos muestra constantemente el reflejo de los personajes en cristales, espejos, etc, además de sus cómplices miradas a cámara. Aparte de constatar la subjetividad concreta de los interpretes, se alude a la universalidad del ser humano. Martín La Salle es ese personaje en el que todos nos podemos ver reflejados e identificados. No en vano, el film termina con el plano del protagonista de espaldas. Un personajes sin rostro donde finalmente el narrador señala que “nadie se da por aludido”. Mi hipótesis es que Jorge Grau retoma el mito de Acteón para adecuarlo a la vida moderna, al caos que esta genera, representada ágilmente a través de la ciudad en contraposición con la costa –esta dicotomía se acentúa con el uso de actrices distintas para el personaje de la mujer: la primera es la que aparece en la costa mediterránea mientras una vez en la sala de juegos y como por arte de magia (como si de otro truco de Méliès se tratara) el personaje pasa a ser interpretado por otra mujer (*Pilar Clemens* y *Claudia Gravy*)-.

Acteon, aunque de una forma netamente diferente –todo lo que hemos visto hasta ahora- habla de cosas similares a *El espontáneo*. A propósito de este último film Santos

¹³ J. Grau, *Dos películas a la espera. Acteón y Una historia de amor*, Nuestro Cine, número 58. 1967 Pág. 12.

Zunzunegui señala como “se aprecian ya los inequívocos síntomas del desarrollismo que va a caracterizar la década de los sesenta (notoria presencia de la publicidad, incitaciones al dinero fácil, turismo masivo, expansión de la televisión).”¹⁴ Muchas de estas cosas están patentes en *Acteón*. Martín La Salle bajo la atenta mirada de un cartel cinematográfico, los escaparates ya mencionados. Pero resaltar el papel de la radio: toda una sucesión de noticias dispares entre sí, desde la muerte del Papa hasta los resultados de la quiniela futbolística dando el interlocutor precisos datos sobre la repartición de los beneficios a lo largo del Estado español. El caos de la gran ciudad ante el trágico sentimiento de soledad. Conjuguar todo esto con el mito no es sino ir más allá de la contingencia para establecer una arraigada crítica por encima de la lucha de clases y por encima de los problemas particulares. Una crítica a la vida moderna que culmina entre otras cosas con esa bella pero a la vez patética comparación entre los nichos de un cementerio y un bloque de pisos en construcción.

*

Cuestiones filogenéticas

No me gustaría terminar el análisis sin hacer mención a Jorge Oteiza. *Acteón* como proyecto es fruto de la confluencia de distintas personalidades. Oteiza es quien da nombre al guión –ya hecho suyo- escrito por Eduardo de Sanctis. En su intento por coger el cine como medio de expresión artística para las masas, modifica este guión entorno al mito de Acteón y Ártemis –el título del film es de Oteiza-

La película plantea algunos problemas de tipo filogenético respecto a lo que podría haber sido y lo que es ya que las relaciones entre Oteiza y Grau no tardaron en deteriorarse. Finalmente, y tras un intento de crear por separado distintos episodios, Oteiza se desvincula definitivamente del proyecto exigiendo que se acuñara al comienzo del film la siguiente cita:¹⁵

Oteiza tenía un guión con este mismo título y un tratamiento personal para su película, una Estética de Acteón. Oteiza se apartó y nos ruega que advirtamos que aquí no hay nada suyo. Esta es una película de Jorge Grau para X films.

No se trata de ejercer un juicio valorativo entorno a que film sería más importante en la historia del cine español. Lo que si que parece claro es que el resultante de Oteiza hubiese sido completamente distinto. Sin embargo desmereceríamos al artista vasco sin al menos constatar como la idea del usar Acteón como operador mítico le pertenece. Es bastante probable que el valor vanguardista del film tenga que ver con las ideas iniciales del escultor. Basta echar un vistazo a su guión¹⁶ para percatarnos de los cambios sustanciales operados por Jorge Grau al guión original, pero también para constatar como frases del relato de Ovidio se mantienen integras tanto en el guión de Oteiza como en el film y como es el primero que crea la idea original de traspasar un relato concreto a través de los grandes relatos mitológicos.

¹⁴ J. Perez Perucha (comp.). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, S.Zunzunegui, *El espontáneo*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997. Pág. 556.

¹⁵ S. Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*,

¹⁶ *Ibidem*. Págs. 164-165.

Las discrepancias, tal y como apuntaba Jorge Grau en su entrevista con *Nuestro Cine*, surgieron a la hora de plasmar las ideas en el celuloide. Grau, en un inicio el encargado de asesorar técnicamente a Oteiza en la consecución del film, no veía factible la forma de representar cinematográficamente ciertas ideas iniciales.
