

humanitas

Vol. LVII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. LVII • MMV



LA CLAVE MITOLÓGICA DE A CAÇA (1963), UN FILME DE MANOEL DE OLIVEIRA

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN
Universidad de Extremadura

Abstract: The short film *A Caça* was made in 1963 by the Portuguese director Manoel de Oliveira. This is a special work, a very symbolical film because of the difficulties in filming – bad weather, technical troubles and the action of portuguese censorship. The symbolical dimension of *A Caça* is, perhaps, its more important feature.

In this article, *A Caça* is studied in correspondence with the classical mythology. One of the characters of the film is watching a statue of the goddess Diana for a while. Similarly to Actaeon's fate, the boy who sees Diana's naked body dies in a reserve. This reference, and others like the dog barking in the alternative end, is related to the episode of Cadmus' grandson.

Finally, we carry out a comparison between Oliveira's film and a movie that has the same title: *La caza*, released in 1965 by the Spanish filmmaker Carlos Saura.

Introducción

A Caça, película dirigida en 1963 por Manoel de Oliveira, constituye un trabajo un tanto singular en la extensa filmografía de este realizador portugués. Se trata de un filme de corta duración, pues no se prolonga más allá de los veinte minutos, y en su momento estuvo particularmente marcado por las circunstancias de rodaje. Ya entonces el cineasta se quejaba de las dificultades que halló a la hora de realizar la película, debidas tanto a las condiciones climáticas que el equipo se encontró como

a la permanente sombra de la censura¹. Como consecuencia de ello, y siempre en palabras de Oliveira², la película fue adquiriendo un carácter cada vez más simbólico. Es ese simbolismo el que ha propiciado que cada plano, cada detalle del filme haya sido analizado pormenorizadamente por los estudiosos, estableciéndose lecturas muy variadas de la película.

La idea de este artículo arranca, pues, de uno de los planos simbólicos que componen el filme. La perspectiva de análisis que va a utilizarse se refiere a la Tradición Clásica en el cine, es decir, a la actualización de aspectos propios de la cultura grecolatina en las realizaciones cinematográficas³. Más concretamente, este estudio parte de la localización de una referencia a la mitología grecolatina en *A Caça*, a partir de la cual el filme adquiere una riqueza complementaria al resto de interpretaciones que de él pudieran hacerse.

1. Argumento del filme

El argumento de la película, en verdad, resulta bastante sencillo y puede ser dividido en dos partes: la primera se desarrolla en una aldea y la segunda en un coto de caza. Tras un breve prelude en el que una raposa devora a varias gallinas, aparecen los protagonistas de la historia. Se trata de dos jóvenes de ámbito rural que salen a pasear para divertirse. En un primer momento recorren las calles de su pueblo. Piden a un

¹ Tales afirmaciones pueden encontrarse en el monográfico *Cinema de Manoel de Oliveira, Vértice* (1964) 57-58. Algunos trabajos recientes sobre la obra de Oliveira son J. de MATOS CRUZ, *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações* (Lisboa, Dom Quixote, 1996); A. de BAECQUE y J. PARSI, *Conversas com Manoel de Oliveira* (Oporto, Campo das Letras, 1999); y *Manoel de Oliveira, Camões* 12-13 (2001).

² Cf. *Cinema de Manoel de Oliveira, Vértice* (1964) 57-58.

³ Dicha perspectiva de análisis no tiene en cuenta, en este caso, las producciones pertenecientes al llamado género del *peplum*. El estudio de referencias clásicas en el cine al margen de dicho género no es una novedad. Un trabajo acerca del estado de la cuestión lo lleva a cabo F. J. TOVAR, "Posibilidades didácticas y de investigación sobre mitos en el cine (excepción hecha del género del "péplum" y las adaptaciones literarias)", *Lectuario 2003* (2004) 71-76. En cuanto al *peplum*, vid. C. AZIZA (ed.), *Le Péplum: L'Antiquité au Cinéma, CinémaAction* 89 (1998).

carnicero, sin éxito, que les preste una escopeta para cazar, se burlan de un viejo tartamudo y de su perro y se acercan a la vía férrea para oír el sonido del tren. Entran luego en un coto de caza, donde unos cazadores los confunden con presas y se echan a reír, y donde otro cazador, molesto por sus burlas, los apunta sin titubear con su arma. Poco después los chicos discuten y se separan, y el más joven de los dos cae accidentalmente en una ciénaga. Su amigo lo descubre y pide ayuda, y rápidamente se reúne un grupo de hombres que intenta, sin llegar a conseguirlo, salvar al muchacho, que se ahoga ante el llanto de su compañero. La cadena humana que se había formado para sacar al joven de la ciénaga termina rompiéndose, y sólo un hombre consigue no soltar al chico. La película concluye con los gritos de aquél, que pide que le den la mano –"A mão, a mão!"– para seguir intentando el rescate. El hecho de que el personaje sea manco propicia que sus palabras resulten fuertemente irónicas.

Hay que señalar que la censura obligó a Oliveira a cambiar el final del filme por considerarlo demasiado pesimista. Así, hubo de rodarse una versión alternativa en la que el chico era rescatado, versión que fue la única exhibida durante muchos años. En este caso, Oliveira colocó como última imagen la de un perro ladrando a la cámara, lo cual ha venido considerándose como una sutil protesta del realizador ante la obligada rectificación. En lo sucesivo nos referiremos al filme obviando el final forzado, que será mencionado solamente cuando sea relevante en nuestro análisis.

2. Algunos aspectos de la película

La interpretación más común del filme lo considera una reflexión acerca de la solidaridad humana. La crítica ha llamado particularmente la atención sobre el final de la película, en el que hombres de toda condición social –cazadores, pescadores, aldeanos– se unen para llevar a cabo el rescate del muchacho⁴. El grito final apelaría a la solidaridad aludida y el fracaso del rescate pondría de manifiesto la imposibilidad de alcanzarla.

⁴ Con algunas variaciones, esta lectura de la película se ha proporcionado, entre otros, en los siguientes trabajos: A. GUILHERME, *Breve história do cinema português* (Maputo, Instituto Nacional de Cinema, 1981) 29; *Il cinema portoghese da*

Otras lecturas de la película han hecho hincapié en la relación entre el hombre y la naturaleza, describiendo una especie de lucha que se resolvería finalmente a favor de la segunda⁵.

Por último, no han faltado quienes han visto la película como una tragedia desencadenada por los propios muchachos al querer ir más allá de lo que les está permitido⁶.

En cualquier caso, teniendo en cuenta la mayoría de los estudios citados sí parece quedar claro que, bajo el aparente realismo de la cinta, se esconde una dimensión fabulosa, poética y simbólica, como ha señalado la mayor parte de la crítica.

3. La alusión a la mitología

Es en la primera parte del filme, la que transcurre en el pueblo, donde se sitúa una escena simbólica en apariencia secundaria, pero trascendente: cuando los chicos comienzan su andadura por la aldea, el más joven se detiene a contemplar una estatua situada sobre unas gradas a cierta altura. La escultura es de mármol blanco y representa una mujer con el pecho desnudo, con una faldilla corta y con un carcaj lleno de flechas. Tal efigie ha sido identificada con Venus o simplemente con una

Salazar alla rivoluzione dei garofabi: catalogo della rassegna (Bologna, Edito dalla cineteca del comune di Bologna e dalla Mostra internazionale del cinema libero di Porreta, 1981) 32; M. J. MADEIRA, "A Caça", *Textos da Cinemateca Portuguesa* 77 (no consta año de publicación) 385; y L. de PINA, *Iniciação à obra de Manoel de Oliveira* (sin lugar ni fecha de publicación, disponible en la Biblioteca de la Cinemateca Portuguesa) 9.

⁵ Cf. L. de PINA, op. cit.; "A Caça", *Textos da Cinemateca Portuguesa* 5 (no constan autor ni fecha de publicación) 87-88; y Y. LARDEAU, "Acerca dos filmes *A Caça* e *Benilde ou a Virgem Mãe*", in *Festival Internacional de Cinema* 9 (Figueira da Foz, 1980) 70-72.

⁶ Cf. M. J. MADEIRA, op. cit.; M. S. FONSECA, "A Caça", *Textos da Cinemateca Portuguesa* 59 (sin fecha de publicación) 405-406; J. BOTELHO, "A Caça ou a idade viril da humanidade", in *O Olhar de Ulises* 3 (Oporto, Cinemateca Portuguesa - Museo de Cinema, 2000-2001) 83-84; y *Europa* 60. *Ventos de mudança* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museo de Cinema, 2002) 16.

mujer desnuda⁷. Pero la realidad es que se trata de Ártemis o Diana, divinidad grecolatina de la caza, conclusión a la que se llega a través de la utilización del mármol, material que remite fácilmente a la Antigüedad grecolatina, del mencionado carcaj, dado que el arco es el principal atributo de Diana, y, finalmente, del pecho descubierto, hecho éste que se relaciona con algunos episodios protagonizados por la diosa a los que más abajo nos referiremos.

La diosa Diana permaneció virgen, eternamente joven y es el prototipo de la doncella arisca, a veces cruel, que se complace sólo en la caza. Como su hermano Apolo, iba armada de un arco del que se servía contra los ciervos y también contra los humanos. A sus flechas se le atribuían, además, las muertes repentinas y fueron numerosas las víctimas de su cólera⁸.

Varios detalles confieren especial importancia a la aparición de la diosa en *A Caça*. Para empezar, se trata de la única presencia femenina que se muestra en la película⁹. Si se reivindica que la actividad cinegética es propia sólo de varones¹⁰ se olvida, en efecto, el hecho de que la divinidad clásica de la caza es una mujer. Teniendo en cuenta el título y la temática del filme resulta muy pertinente introducir la imagen de la figura mitológica que, por otro lado, preludia lo que será la segunda parte de la historia. Tampoco hay que perder de vista los parajes que Diana solía frecuentar, pues entre éstos se encuentran, además de las montañas o las tierras baldías, las ciénagas¹¹, cuestión importante si se tiene en cuenta el desenlace de la película.

⁷ J. C. BIETTE, en "A Caça", in *Manoel de Oliveira* (Bruselas, Musée de Cinema, 1984) 68, se refiere a la imagen como "una blanca Venus" a la que menciona a propósito del ambiente del filme. Por su parte, M. S. FONSECA, op. cit., pone como ejemplo la "estatua de Venus" de cómo la acción de la película se va distorsionando. Finalmente, J. BOTELHO, op. cit., habla de una estatua de piedra de una mujer desnuda.

⁸ Tales características de Ártemis se recogen, entre otras fuentes clásicas, en Hes. *Th.* 918; Hom. *Od.* 5.123-ss; Hom. *Il.* 21.470-507; y, ya como Diana, en Ov. *Met.* 15.497-ss. Vid., además, Calímaco, *Himno a Ártemis*, e *Himno homérico a Ártemis*.

⁹ Detalle advertido también por J. BOTELHO, op. cit., que anota otra manifestación femenina en la banda sonora del filme.

¹⁰ J. BOTELHO, op. cit.

¹¹ El asunto ha sido estudiado, entre otros, por J. P. VERNANT, *La muerte en los ojos*, (Barcelona, Gedisa, 2001) 23 (edición original *La mort dans les yeux*, París,

4. Relación entre el motivo mitológico y el desenlace del filme

La aparición de Diana, en efecto, remite inevitablemente a la tarea de la caza, en la que se centra especialmente la segunda parte de la película, la que tiene lugar en el coto. Antes, tras mirar la escultura, los chicos habían pedido a un carnicero del pueblo que les prestase una escopeta, a lo que éste se había negado. Después se burlan del tartamudo y, a modo de frontera¹², cruzan la vía del tren para introducirse en el coto de caza, donde varios detalles comienzan a anticipar la tragedia. Para empezar, dos cazadores, al oír sus pisadas, confunden a los jóvenes con presas. Por suerte los ven antes de disparar y el asunto queda como una anécdota, pues los cazadores ríen al verlos. Más serio resulta un segundo incidente en el que un cazador llega a encañonar con su arma a los muchachos, después de que éstos lanzaran una piedra al aire para confundirlo. No pasa inadvertido el hecho de que, en un momento determinado, el amenazante cazador parece apuntar a la cámara y, por ende, al espectador.

Tras estos dos avisos, pues, se desencadena la desgracia. Los chicos se pelean y uno de ellos cae en una ciénaga, fracasando después el intento de rescate. Se puede pensar, como se decía más arriba, en el aspecto de la solidaridad humana. En el único momento en que los muchachos descuidan su amistad uno de ellos encuentra la muerte y paga caro tal descuido. Las fuerzas unidas que se dan cita para rescatar al joven no son suficientes, lo cual confirmaría la debilidad de los lazos creados entre los hombres. Lo que no puede admitirse, en tal caso, es que sea la naturaleza la que rompa esos lazos, toda vez que se acepta que son los seres humanos los causantes de su propia desgracia. Sea como fuere, la presencia de Diana viene a arrojar un poco de luz a este desenlace de la historia, pues otra cosa sería que en el hombre se produjese una lucha

Hachette, 1985); y Y. BONNEFOY, *Diccionario de las mitologías* (Barcelona, Destino, 1997) volumen II (*Grecia*) 331 (edición original: *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, París, Flammarion, 1981).

¹² Es importante insistir en este aspecto, pues el cruce de la vía constituye una manera de marcar la división del filme en las dos partes mencionadas. El detalle tiene que ver también con Diana, que representa la "frontera" entre lo civilizado, representado en la película por el pueblo, y lo salvaje, que se corresponde con el coto de caza.

entre su parte civilizada y su parte salvaje, la más cercana a la naturaleza. Tal lucha también tendría que ver con la actividad de la caza y con la propia Diana, en tanto que constituyen la actividad y la divinidad encargadas de enseñar a distinguir al hombre entre lo civilizado y lo bestial¹³.

Por otra parte, es importante advertir que el personaje que mira la escultura es quien finalmente muere. El joven observa embelesado la imagen hasta que el graznido de un ave le hace apartar la mirada, gesto que realiza como si hubiese cometido una imprudencia. Y así es, en efecto. Contemplar a la diosa Diana desnuda y obtener después el correspondiente castigo constituye un episodio que tiene nombre propio en la mitología grecorromana: se trata del mito de Acteón. Acteón fue transformado en ciervo por Diana y posteriormente devorado por sus propios perros, una solución cruel al ser el único pecado del muchacho haber contemplado casualmente a la diosa desnuda. En la versión que del mito se da en *Las Metamorfosis* de Ovidio se considera al joven inocente de toda culpa¹⁴. Sin embargo, rastreando otras tradiciones acerca del mito se puede llegar a dudar de tal inocencia. Es decir, Acteón, aun no siendo estrictamente culpable, sí sería consciente de la posibilidad de sorprender a Diana y del riesgo que ello entrañaba, ya que había salido a cazar en un territorio frecuentado por la diosa¹⁵.

Pues bien, algo similar a lo ocurrido en el episodio de Acteón tiene lugar en *A Caça*. En primer lugar, si bien los protagonistas no llegan a cometer ningún mal, en todo momento se hallan jugando con el peligro, tal como se aprecia en la burla al tartamudo –que les amenaza–, en el cruce de la vía férrea y en los incidentes con los cazadores. Y, en segundo lugar y en relación con lo anterior, un par de detalles indican que los muchachos ansían llegar más lejos de lo que les está permitido. El primero de esos detalles es la petición de la escopeta al carnicero; aunque

¹³ Vid. J. P. VERNANT, op. cit., pp. 23-24, y Y. BONNEFOY, op. cit. 234-239.

¹⁴ Vid. *Ov. Met.* 3.131-ss.

¹⁵ Esta posición es defendida y estudiada en un interesante trabajo, de carácter ensayístico más que científico, acerca del episodio de Acteón firmado por P. KLOSSOWSKI, *El baño de Diana*, (Madrid, Tecnos, 1990) (edición original: *Le bain de Diane*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1956). Klossowski, en efecto, concibe el mito como una combinación del destino y de la estrategia curiosa del deseo y la mirada.

no la consiguen deciden dirigirse al coto de caza. Y el segundo es la ya comentada contemplación de la estatua de la diosa. Es decir, los jóvenes aspiran a disfrutar de unas actividades para las que aún no están preparados y, como Acteón, son castigados por acercarse excesivamente a la divinidad¹⁶; la diosa condensa simbólicamente los aspectos del deseo y de la caza¹⁷ que los chicos aún no se encuentran en disposición de afrontar¹⁸.

Aunque de una manera menos evidente, puede apuntarse un aspecto más en relación con la muerte del muchacho. Se trata del tema de la amistad, al que ya se ha aludido más arriba, encuadrado ahora en el seno de la mitología clásica. La amistad ha sido considerada en varias ocasiones una cualidad que es privilegio de los hombres y no de los dioses. Es significativo, pues, que en *A Caça* la tragedia surja cuando la amistad entre los protagonistas se debilita¹⁹.

5. Un paralelo: *La caza* (1965), de Carlos Saura

Poco después de la película de Oliveira se estrena en España un filme con el mismo título. Se trata de *La caza* (1965), de Carlos Saura, en el que pueden encontrarse algunas semejanzas con el trabajo de Oliveira.

¹⁶ J. P. VERNANT, en su obra *El universo, los dioses, los hombres* (Barcelona, Anagrama, 2001; vid. especialmente el capítulo "El mundo de los humanos" 61-103) (edición original: *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*, París, Seuil, 1999), considera el alejamiento respecto de los humanos como una característica fundamental de las divinidades de la mitología clásica. Así, una razón de los castigos que los dioses reservan a los hombres sería el excesivo acercamiento de éstos a aquéllos. Algunos ejemplos, además del mito de Acteón, se encuentran en los episodios de Semele o de Ícaro (cf. *Ov. Met.* 3.259-ss y 8.183-ss).

¹⁷ J. BOTELHO, op. cit., afirma también que el grito del ave "le censura la mirada de deseo hacia la estatua de piedra" al muchacho.

¹⁸ Vid. nuestra "Conclusión" infra.

¹⁹ Recurriendo a dos fuentes clave en la obra de Oliveira, como son el cine francés y la literatura de Agustina Bessa-Luís, citamos dos muestras a este respecto: "La amistad de un gran hombre es un don de los dioses", F. TRUFFAUT, *La peau douce* (*La piel suave*, 1964); y "La amistad es la única cosa que los dioses envidian a los hombres", A. BESSA-LUÍS, *Fanny Owen* (1979) (Lisboa, Guimarães Editores, 1997, 56).

La película se centra en una cacería de conejos en la que participan cuatro hombres: Paco, José, Luis y Enrique. A lo largo del día van surgiendo diferencias entre ellos, muchas de las cuales tienen que ver con el pasado de los personajes, diferencias que desembocan en una matanza entre éstos. A la masacre sólo sobrevive Enrique, el más joven, quien, tras asistir al sangriento desenlace, sale huyendo colina arriba, imagen con la que concluye el filme.

En líneas generales, *La caza* pretende poner de relieve las obsesiones derivadas de la Guerra Civil española aún presentes en la sociedad franquista de los años sesenta²⁰. Debido a la censura, y aquí comienzan a observarse las semejanzas con respecto a la película de Oliveira, bajo un aparente realismo se esconde un simbolismo que convierte el filme de Saura en alegoría. La Guerra, que no se menciona, es evocada por el esqueleto de un soldado que José esconde en una cueva y por la edad de tres de los protagonistas, quienes a buen seguro tomaron partido en el conflicto bajo el mismo bando²¹.

Pero, en relación con la perspectiva de análisis propuesta en el presente estudio, destaca en *La caza* una secuencia por encima del resto. Los protagonistas reposan tras el almuerzo y dos de ellos duermen. Sobre el primer plano de un aparato de radio se oye un diálogo en voz en *off* en el que un niño narra a su padre un sueño. Afirma que lo mataban, que era mordido por perros. Antes de acabar el diálogo la cámara enfoca al personaje de Paco, dándose a entender que lo que se ha oído es un recuerdo o un sueño de éste. Después la cámara se desplaza hacia el segundo personaje que duerme, José, y se ofrece, nuevamente mediante voz en *off*, un sueño que está teniendo. En este caso el personaje discute con una mujer y acaba quejándose de que no puede moverse y de que el

²⁰ Esta perspectiva ha sido abordada en la mayoría de las publicaciones sobre *La caza*. Por citar una referencia, vid. el certero análisis de C. LOSILLA, "*La caza*", *Dirigido* 248 (1996) 72-73.

²¹ Circunstancia advertida, entre otros, por S. MILLAR, "*La caza*", *Monthly Film Bulletin* 502 (1975) 235-236; A. MOREIRA, "O homen é uma guerra civil", *Celuloide* 60 (1971) 16-17; y E. LARRAZ, *Le cinema espagnol des origines à nos jours* (París, Les Ed. du Cerf, 1986) 179. El propio Saura define la película como "una pequeña guerra civil (...), degradación y desintegración de los que ganaron la guerra", en J. R. PARIS, *Classic foreign films: from 1960 to today* (Nueva York, Carol. Pub. Group, 1993) 108.

brazo le quema. Sin duda el sueño remite a la separación de su mujer y a un infarto sufrido, hechos a los que los personajes ya se habían referido en escenas anteriores. En cuanto a Paco, su sueño o recuerdo puede remitir sutilmente al ya mencionado episodio de Acteón. Una escena inmediatamente posterior viene a confirmarlo: Enrique se encuentra mirando por unos prismáticos cuando sorprende a Carmen, hija del encargado de la finca, bañándose.

El baño y la muerte provocada por perros son ingredientes fundamentales en el episodio mitológico de Acteón. Otro detalle llamativo es que la alusión al mito se produzca en el momento de la siesta. Al parecer, Acteón había sido advertido por Alfeo, dios del río de igual nombre, acerca de la diosa mientras dormía²². Al hilo de ello, la mención al incidente entre Acteón y Diana en *La caza* puede considerarse como una advertencia ante la tragedia final, como también sucede en el filme de Oliveira. En ambas películas la acción se detiene ante la referencia mitológica en lo que parece una reflexión acerca de lo que está ocurriendo y de lo que va a ocurrir. No obstante, en *La caza* no es el infractor el que muere, ni la chica la que desea venganza. Ambos mantienen en el filme una excelente relación y demuestran su complicidad en torno a un sutil erotismo: él la fotografía, luego bailan. La matanza la desencadenan aquéllos que no los comprenden, como lo demuestran las palabras de Paco ante el sueño de su hijo²³. En suma, el guiño a Acteón no supone en *La caza* más que otra muestra de su simbolismo, de la necesidad de leer entre líneas para llegar al significado profundo de la película. Por su parte, en *A Caça* la introducción del mito forma parte de la tragedia, la mirada del muchacho lleva implícita su condena y su muerte no deja demasiada esperanza para el futuro. En el filme de Saura, por el contrario, si bien la alusión al mito puede suponer un adelanto de la fatal conclusión, es utilizada también como una baza a favor de los jóvenes, cuya actitud revela un optimismo inicial que contrastará con el desenlace de la trama.

²² Vid. P. KLOSSOWSKI, op. cit. 45.

²³ Son éstas: "Los perros. Les enseñan cuatro cosas, no hacen nada en cuatro días y sueñan con perros. Si se hubiera criado como yo...". En *La caza* se hace chocar a las viejas generaciones, responsables de la situación del país, con las nuevas, en las que se deposita cierta esperanza dado el entendimiento entre Carmen y Enrique, por un lado, y la salvación final de éste, por otro.

Otras coincidencias entre los dos filmes son la utilización de la violencia entre animales para preludear la tragedia, raposa y gallinas en el caso de Oliveira, y hurones y conejos en el caso de Saura, y la escasa presencia femenina. Por otra parte, las películas contrastan enormemente en su ambientación, teñida de vegetación y agua –no hay que olvidar que el chico se ahoga en barro– en la portuguesa, y caracterizada por el paraje árido, caluroso y seco en la española²⁴.

6. Conclusión

Según acabamos de comprobar con el paralelo de Saura, el filme de Oliveira no es una excepción en cuanto a la aparición de Diana en las películas se refiere. No mucho después de *A Caça*, y poco después de *La caza* de Saura, François Truffaut dirigía *La mariée était en noir* (*La novia vestía de negro*, 1967), película cuya protagonista se disfrazaba de Diana Cazadora para asesinar a uno de los responsables de la accidental muerte de su marido. Como ocurre en *A Caça*, la presencia del motivo mitológico carga de matices el desarrollo de la historia²⁵. Por otra parte, tampoco es excepción que Oliveira se valga de alusiones mitológicas para elaborar sus películas. Un excelente ejemplo lo constituye el filme *Inquietude* (1998), formado por tres historias diferentes aunque enlazadas. En una de ellas, titulada "Suzy", aparece un cuadro que representa el nacimiento de Venus, diosa del amor y célebre por su belleza. El protagonista ve en su amante Suzy la perfección femenina, hecho que da sentido a la aparición de Venus. La desesperación para el galán surge cuando se da cuenta de que no puede aspirar a poseer a Suzy plenamente, pues es prostituta de lujo y, además, acaba muriendo. En la historia que cierra la película, "A

²⁴ Esa diferencia de ambientes se marca también en *Furtivos* (1975), de José Luis Borau. La humedad es una de las características fundamentales del filme, muy relacionado con *La caza* pero ya lejos de la cinta de Oliveira. Sobre el particular vid. *Furtivos*, de José Luis Borau, *Viridiana* 4 (1993), donde se recogen el guión de la película y varios artículos sobre la misma.

²⁵ Vid. F. JIMÉNEZ, "Diosas mitológicas en negro: el motivo de 'Diana Cazadora' en la película *La mariée était en noir* (*La novia vestía de negro*, 1967), de François Truffaut", *Actas del IV Congreso de Sociedad de Estudios Latinos*, Medina del Campo, 2003 (en prensa).

mãe de um rio", Oliveira va más allá y hace leer a uno de los personajes un pasaje de la *Teogonía* de Hesíodo, a partir del cual se extrae una lectura del filme a propósito del tema de la inmortalidad²⁶. En *Viagem ao princípio do mundo* (1997), película en la que un actor francés viaja a Portugal para conocer el lugar de origen de su familia, aparece un mito que, no siendo propiamente clásico, tiene que ver con la figura de Atlas: se trata de un hombre condenado a sostener un tronco eternamente. Al final de la película, el protagonista se siente identificado con el mito y reconoce la carga que le supone no poder adentrarse en el verdadero significado del origen de su familia.

El sentido que portan estas alusiones a la mitología clásica tiene que ver con lo que se muestra en *A Caça*, donde los protagonistas no logran colmar sus aspiraciones respecto de la caza y la mujer, como lo anticipa la representación pétreo de Diana. Ambos son, como Acteón, deslumbrados por la diosa, se encuentran en fase de aprendizaje pero osan cruzar los límites. Es decir, el uso de la mitología contribuye a la consideración acerca de la imposibilidad de alcanzar la plenitud, la utopía que se destila del cine de Oliveira²⁷, y que tiene que ver con una reflexión acerca de lo perdurable, de la eternidad, a la que únicamente puede aproximarse, nunca lograrla, el cine²⁸.

En conclusión, *A Caça* constituye una excelente muestra de cómo la introducción de una referencia mitológica puede dar excelentes pistas a la hora de elaborar la lectura de una película. Tras la identificación del motivo mitológico, en este caso correspondiente a Diana, no hay más que

²⁶ Vid. F. JIMÉNEZ, "El mito de la inmortalidad en la película *Inquietude* (*Inquietud*, 1998), de Manoel de Oliveira", *Puertas a la Lectura* 17 (2004) 25-30. Sobre la Tradición Clásica en la totalidad de la obra de Oliveira, estamos llevando a cabo un trabajo de investigación donde analizamos las referencias al mundo grecolatino y su trascendencia en las películas donde aparecen.

²⁷ No es baladí que uno de los últimos trabajos del realizador lleve por título *Palavra e utopia* (2001). Esta película adopta como tema principal la vida y la obra del jesuita portugués António Vieira, quien diseñó su propia utopía social, política y religiosa. Sobre el particular vid. A. LOPES, *Vieira o encoberto* (Cascais, Principia, 1999). Acerca de *Palavra e utopia* desarrollamos actualmente un trabajo de investigación que arrancó en 2003 gracias a una subvención del Instituto Camões.

²⁸ Vid. F. JIMÉNEZ, op. cit.

remontarse un tanto a su sentido originario para comenzar a vislumbrar la razón de su presencia en el filme²⁹. Al observar otros aspectos de éste, como la mirada a la diosa desnuda, la intrusión en el coto de caza³⁰ y la muerte final, pronto se piensa en el mito de Acteón, donde se dan cita la imprudencia, la caza como lugar de conflicto y de peligro, y el querer, en definitiva, llegar más allá de los límites impuestos por la naturaleza propia. Las circunstancias que rodean el incidente de Acteón, pues, son también las que encuadran la acción de *A Caça*, de ahí que el motivo mitológico funcione en la película a pleno rendimiento. Como anécdota, porque anécdota puede considerarse también la alteración del final de la película impuesto por la censura, se encuentra el perro ladrando a la cámara en la variante que Oliveira se vio obligado a rodar. Resulta ocioso recordar la importancia de los perros en el mito de Acteón. De modo que, aunque de forma casual, en ese segundo desenlace se encuentra otra circunstancia que remite al episodio, si bien es cierto que el perro ya había amenazado a los muchachos mientras éstos se burlaban de su dueño, el personaje tartamudo.

Los ladridos del perro, el graznido del ave mientras el joven contempla la estatua y la amenaza del cazador con su escopeta³¹ constituyen advertencias que los jóvenes protagonistas no llegan a comprender. Ciertamente es que la caza era ya considerada en la antigua Grecia

²⁹ Para ello resulta muy útil el trabajo de R. BUXTON, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología* (Madrid, Cambridge University Press, 2000) (edición original: *Imaginary Greece. The contexts of mythology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994). También los diccionarios de Y. BONNEFOY, op. cit., y el ya clásico de P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona, Paidós, 1998) (edición original: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Presses Universitaires de France, 1951).

³⁰ El lugar de caza o coto también es importante en la concepción mítica de Diana. Sobre el particular vid. Y. BONNEFOY, op. cit. 332.

³¹ A. FIOLET, "Transfiguração do documentário através da fábula fantástica", *O Olhar de Ulisses*, (ed. cit.) 87, compara al cazador que apunta a los chicos con el conde Zaroff de *The most dangerous game* (*El malvado Zaroff*, 1932), de Ernest B. Schoedsack. En *La caza* de Saura el paralelismo sería también válido, en tanto que la cacería humana llega a producirse. Por otro lado, la reversibilidad de la caza, es decir, el hecho de que el cazador se convierta en presa, es otro de los signos del mundo cinegético en la mitología clásica (vid. Y. BONNEFOY, op. cit. 234).

como un elemento fundamental en la educación de los jóvenes³². Pero esta actividad había de atenerse a unas reglas sociales dictadas por la ciudad entre las que se encontraban algunas referentes a la edad de los cazadores³³. Y Diana, gozne entre lo salvaje y lo civilizado, era la encargada de salvaguardar dichas reglas, de que el cazador no rebasase ciertos límites. La diosa protegía a los jóvenes a lo largo de su formación pero nunca consentía que invadieran su territorio o que rivalizasen con ella. El mito de Acteón, además de los de Orión, Agamenón o Céfalo, sintetiza las circunstancias descritas y es el que más se acerca a la utilización del motivo de Diana en *A Caça*, cuyos dos protagonistas son castigados al querer alcanzar un territorio y unas actividades que aún no les corresponden. Por extensión, y siempre jugando con la figura de Diana, el alejamiento de lo civilizado por parte del hombre conlleva su castigo, como así se compendia en *A Caça* de principio a fin a través del prólogo de la raposa y las gallinas, de la mirada a la estatua, de la discusión entre los chicos, de la ruptura de la cadena humana o de los ladridos del perro.

³² Vid. J. P. VERNANT, *La muerte en los ojos* (ed. cit.) 24, y Y. BONNEFOY, op. cit. 333. Una fuente clásica al respecto es Jenofonte, *El arte de la caza*.

³³ Cf. Pl. Lg. 823B.

RECENSÕES