



La caza de Carlos Saura: un estudio

Guy H. Wood



Prensas Universitarias de Zaragoza

LA CAZA DE CARLOS SAURA: UN ESTUDIO

LA CAZA DE CARLOS SAURA:
UN ESTUDIO

Guy H. Wood



Prensas Universitarias de Zaragoza

WOOD, Guy H.

«La caza» de Carlos Saura : un estudio / Guy H. Wood. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010

246 p. : il. ; 22 cm. — (Humanidades ; 85)

ISBN 978-84-15031-41-3

Saura, Carlos. La caza

791.44Saura, Carlos. La caza

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Guy H. Wood

© De la edición española, Prensas Universitarias de Zaragoza
1.ª edición, 2010

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 85

Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: INO Reproducciones, S. A.

D. L.: Z-2793-2010

*Para Julie, Mancha y Alhaja,
fieles y queridísimas compañeras
en esta y otras muchas cacerías*

AGRADECIMIENTOS

Este estudio no podría haberse realizado sin la ayuda y colaboración de muchas personas. Ante todo, quisiera dar las gracias a Laurie Wyant, secretaria del Department of Foreign Languages and Literatures de la Oregon State University, quien me enseñó a bajar y colocar debidamente las imágenes que ilustran este texto. Solo su paciencia y gracia superan a su habilidad informática. Las labores de mis amigos y correctores de pruebas —Javier Herrera, Jesús Rodríguez, Pedro Muñoz, Carlos Mellizo y Kayla García—, sencillamente, no tienen precio. El increíble apoyo tecnológico de Craig Anderson y Teresa Preddy del Communication Media Center de la Oregon State University también ha de mencionarse. Y finalmente, quisiera dar las gracias a Manuel Llamas Antón del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales en Madrid, lejano pero constante colaborador en este y otros muchos proyectos.

Asimismo, quisiera darles las gracias a los directores de las revistas *España Contemporánea*, Samuel Amell y José-Carlos Mainer; *FilmHistoria*, José María Caparrós-Lera y Rafael de España Renedo; y *Letras Peninsulares*, Mary S. Vásquez; así como a los editores de las actas de los simposios *Cine-Lit 2000. Essays on Hispanic Film and Fiction*, George Cabello-Castellet y Jaume Martí-Olivella; *LA CHISPA '99 Selected Proceedings*, Gilbert Paolini y Claire J. Paolini; y del libro *Hispanismo y cine*, Cristina Martínez-Carazo y Javier Herrera Navarro por haberme permitido reeditar los artículos que forman la base de este estudio.

GUY H. WOOD Y EL MÉTODO VENATORIO-CRÍTICO

Si hay una persona, entre las que conozco, cuya afición pueda solapar e incluso, casi diría, suplantar a su faceta profesional, esa es, sin duda, Guy H. Wood, el autor de este ensayo sobre una de las películas más emblemáticas del cine español, La caza de Carlos Saura. Profesor de lengua y literatura españolas en la Oregon State University, enamorado de esta tierra desde finales de los sesenta —acaso porque en ese tiempo ya pudo comprobar lo atinado de la antigua etimología fenicia que nos describía como «isla o costa de los conejos»—, no podía sospechar entonces, cuando deambulaba por los enclaves universitarios monclovitas teñidos de ardores revolucionarios, que andando el tiempo su gran pasión por la caza iba a encajar a la perfección con una tendencia fundamental de nuestro cine por las películas cinegéticas y que gracias a ese maridaje podría llegar a fundir en un todo unitario la piedra filosofal que a muy pocos les está dado lograr: convertir la pasión en profesión; vale decir en este caso: cazar, con las armas académicas más sofisticadas, a los cazadores filmicos hispánicos para escudriñar cada uno de sus movimientos y motivaciones, para desentrañar las metáforas que sobre nuestro ser y esencia pueden, si no esconder, al menos disimular. Fue ese interés no solo por la cinta sauriana, sino también por Furtivos de Borau, Los santos inocentes de Camus, La escopeta nacional de Berlanga, y Tasio de Armendáriz, lo que le llevó a la Filmoteca Española, donde coincidimos hace ya unos años y comenzamos a compartir no solo placeres filmicos sino otros de índole gastronómica (la paella con conejo, sin ir más lejos).

En dichos encuentros, casi anuales, pude ir observando algunas de las claves de ese perfecto maridaje entre pasión y profesión que han dado como resultado una metodología innovadora. Recuerdo que un buen día del septiembre

madrileño —y fue un acto premonitorio por mi parte— le sugerí que escribiera a fondo, para un número especial de la revista Litoral dedicado a la poesía del cine, sobre las analogías entre la cámara cinematográfica y la escopeta del cazador. El resultado, magnífico, fue en mi opinión el acta fundacional de lo que llamo el «método venatorio-crítico», posteriormente perfeccionado en una serie de entregas sobre la película de Saura, que ahora dan como fruto este libro, definitivo a mi entender, a pesar de la reciente publicación de otro que es fruto de una visión múltiple pero curiosamente más sesgada que la suya. ¿La causa? Muy sencillo: no tener prisa, la paciencia, que es una de las características más preclaras del gran cazador. Y digo cazador a toda conciencia para distinguirlo del escopetero, pues Guy H. Wood cada vez que sale a cazar reinstaura por sí solo, en una ceremonia íntima, el rito ancestral del homo sapiens que en la soledad cósmica ha de enfrentarse a la naturaleza para sobrevivir; me refiero a esas montañas y a esos valles interminables de Oregón pero también de su Minnesota natal, los paisajes que vieron nacer y deambular a un Woody Guthrie y a un Bob Dylan.

Ese ritual solitario, esa aventura que sabe a balada maderera es lo primero novedoso de su método: la exquisita delicadeza y el máximo respeto que adopta respecto a su presa; en soledad, pero también en silencio. Como un cazador prehistórico, Guy H. Wood sabe lo que es esperar agazapado en una cueva siguiendo a la presa codiciada y elegir el momento propicio para situarla en el centro de su objetivo. Por eso no es de «cobrar» muchas piezas en una sola jornada: le basta solo una, pero ha de ser de primera calidad; ahora la película de Saura, luego la de Borau, después la de Berlanga o la de Armendáriz, lo que le importa es que al final compongan un friso armónico, en mi opinión inigualable, de la crítica contemporánea acerca del tema «el cazador (de imágenes) cazado», un tema que destripará hasta los últimos entresijos a través de su mirada escrutadora de contumaz oteador escopofilico.

Y si no, atengámonos a la disección que realiza con La caza y que conforma el núcleo de su «método venatorio-crítico»: una simbiosis entre la apelación a las autoridades indiscutibles (el propio director, el guión y sus exégetas más fiables, como Sánchez Vidal) y su propia lectura cinegética de la película, es decir, un punto de partida sólido, como la propia naturaleza, a partir del cual interroga al texto filmico cual elocuente presa y, a través de las huellas que va dejando sobre el terreno, husmea con su fino olfato por los vericuetos trazados por Buñuel, Camón Aznar, Ortega y Gasset y Miguel Delibes hasta llegar a esa

eclosión hobbessiana y leviatánica previa a la cópula definitiva con el objeto amado: el momento de la posesión, el momento en que La caza ha sido definitivamente abatida, despedazada y degustada con el máximo placer. Con todo, la porción dedicada a Buñuel supone una gran aportación a los estudios buñuelianos precisamente por desvelar las múltiples conexiones del cineasta de Calanda con el film de Saura; de igual modo que es de una gran originalidad la parte dedicada al magistral libro de Camón Aznar, Las artes y los pueblos de la España primitiva, que a la sazón era profesor de la Escuela de Cine y autor de un poco conocido ensayo titulado La cinematografía y las artes que merece la pena recuperar. No menos sabrosas son las páginas sobre el Leviatán de Hobbes, muy a cuento de las intenciones pedagógicas de Saura respecto a la civilidad de sus conciudadanos así como llenas de aderezos las dedicadas al uso por parte de los guionistas de la película (Angelino Fons y el mismo Saura) de El libro de la caza menor de Delibes y el texto titulado «La caza» de Ortega, prólogo al libro Veinte años de caza mayor del conde de Yebes, dos textos canónicos donde los haya sobre la caza en nuestro país y que dotan de seriedad y profundidad antropológica a la cinta.

Pero para hacer una buena digestión se requiere que los pedazos —seguramente de un buen conejo— estén tiernos, que el arroz esté en su punto y que el resto de ingredientes sean atractivos a la vista y no menos gustosos; eso es lo que consigue Guy H. Wood gracias a una prosa que busca la nitidez de la imagen y en la que combina magistralmente la mirilla telescópica con el zoom más potente, el dominio de los flancos con el ojo avizor más silencioso, la ironía socrática con la sobriedad delibeana, el atrevimiento mesurado con la huida del simplismo y del lugar común a la hora de interpretar. El resultado es una lectura instructiva y agradable no solo para el estudioso del cine sino para cualquier lector que quiera saber más sobre una película que marcó un antes y un después en la historia de nuestro cine.

Javier HERRERA

Madrid, 17 abril 2009

INTRODUCCIÓN

Cuando se estrenó *La caza* en Madrid el 28 de noviembre de 1966, el tercer largometraje de Carlos Saura no causó una impresión favorable. Incluso el realizador admitiría lo siguiente: «*La caza* no gustó a nadie, tuvo poco éxito en los cines y una crítica dividida» (Sánchez Vidal, 1988a: 44). No obstante, su película fue galardonada con un Oso de Plata en Berlín y, a partir de este triunfo, se puede decir, según Manuel Gutiérrez Aragón, que «hay un cine español antes de *La caza* y otro después» (Sánchez Vidal, 1998a: 44). Los estudiosos del séptimo arte español de posguerra concuerdan con esta apreciación, si bien sus juicios y análisis acerca de *La caza* se centran en lo obvio: el cainismo, la supuesta violencia de los españoles, la caza como una alegoría de la guerra civil y una manera camuflada de dirigir críticas al franquismo y a la sociedad española de los años sesenta. Son exégesis valiosas, pero no acaban de dilucidar el alcance artístico ni la profundidad ideológica del filme. El presente estudio trata de ampliar esta estrechez de miras a través de una serie de artículos sobre *La caza* que he publicado desde hace varios años, en los que he intentado demostrar que es una película tan concienzudamente elaborada y realizada como atrevida. Mi objetivo principal es, pues, ayudar al lector a comprender de forma más cabal la génesis, la importancia y la estela artística de un filme que muchos consideran el mejor de Carlos Saura.

En 1966, *La caza* no solo marcó un hito en la historia del cine español, sino que hizo «género», ya que le seguirían una serie de películas cuyas tramas se fundamentaban en la venación: *Furtivos*, *Los santos inocentes*, *La escopeta nacional* y *Tasio*. Estas obras sí cosecharon grandes éxitos en España y, como *La caza*, ayudaron a sus directores a lograr una fama internacional.

Por tanto, otra meta de esta monografía es esbozar el papel precursor que desempeña *La caza* en este conjunto de «películas cinegéticas». Muchos de los personajes, los temas, el ideario y ciertos recursos fílmicos y estilísticos saurianos reaparecen a menudo en estos filmes. Por lo tanto, la dilucidación de estos resortes puede contribuir a comprender a estos cineastas y sus obras, amén de señalar el papel de la cinegética en la historia de la cinematografía española contemporánea. Otro objetivo igualmente importante es el de rendir homenaje a Carlos Saura y su tercer largometraje en el 43.º aniversario de su estreno.

Curiosamente, el tema y la redacción de los primeros cuatro capítulos de este estudio se deben a una coincidencia, si no a la más pura casualidad. La historia del primer capítulo —«Luis Buñuel, Carlos Saura y la creación de *La caza*»— es, tal vez, el mejor ejemplo de ello. Hace cuatro años, mi amigo Javier Herrera (renombrado especialista en Luis Buñuel), al conocer mi afición a la caza, me pidió que colaborara con él en un estudio acerca de la colección de armas que tenía el director calandino. A medida que ahondaba en la investigación, me iba dando cuenta de que muchos de los resortes estilísticos, motivos y personajes que caracterizan el cine buñueliano —el fetichismo de las armas, los primeros planos de animales, el surrealismo, la violencia, el sexo, el humor, los sueños, los cazadores, los campesinos, etc.— estaban presentes en *La caza*. Estas semejanzas, junto con la entrañable amistad entre los dos cineastas aragoneses, me estimularon a examinar la posible presencia y participación de Buñuel en la realización del filme. Acaso el «descubrimiento» más importante de esta monografía es revelar no solo la enorme socarronería de la cinta sauriana, sino la gran broma que los dos compañeros de armas fílmicas gastaron al público, a la crítica y la censura toreando al alimón las represiones del régimen franquista en *La caza*.

La idea de escribir el segundo capítulo, «La iconografía e inspiración prehistóricas en *La caza*», surgió a raíz de otro suceso: el hallazgo en una librería de viejo en la ciudad de Portland (estado de Oregón) de un ejemplar del libro *Las artes y los pueblos de la España primitiva* (1954), de José Camón Aznar. Al adentrarme en este tratado, descubrí que las imágenes de la caza y la guerra que caracterizan el arte rupestre del Neolítico español guardaban una relación cerrada y curiosa con las de *La caza*. Asimismo, las aseveraciones de José Camón Aznar en torno a la «fabulosa originalidad» del arte parietal y lo que aquellos creadores quisieron expresar en sus obras —los sor-

tilegios venatorios, el fetichismo de las armas, la aparición del hombre en el arte y el dramatismo que origina el efigiarlo como cazador y guerrero, es decir, el hombre como tema— vuelven a plasmarse en el filme de Saura, en el que tres de los cazadores fueron también «guerreros». Más aún, al conocer que Camón Aznar impartía clases a los alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas cuando Saura estudiaba allí, y que en 1957 el cineasta en ciernes pasaría a ser compañero de Camón Aznar en dicho centro, me dediqué a investigar una posible conexión entre Saura, el profesor y su tratado. Hubiese o no alguna influencia de Camón Aznar en la realización de *La caza*, no cabe duda de que las exégesis de *Las artes y los pueblos de la España primitiva* acerca del arte prehistórico español explican una serie de ritos ancestrales, temas y recursos estilísticos que corren parejos con los que fundamentan *La caza* y las otras «películas cinegéticas».

El tercer capítulo, «Préstamos, plagas y descastados en *La caza*», se debe a otra coincidencia: mi pasión por la obra de Miguel Delibes y el hecho de que yo percibiera algunos paralelismos sospechosos entre el contenido de *El libro de la caza menor*, un tratado cinegético que el literato publicó en 1964, y lo ocurrido y dicho un año después en varias secuencias de *La caza*. Al comparar el tratado y el filme, descubrí que múltiples aspectos del guión — la caza con hurones, la mixomatosis y algunas de sus conversaciones— se tomaron prestados del libro delibeano. El novelista fue, pues, el estímulo de una investigación sobre la manera en que Saura y su coguionista, Angelino Fons, se valieron de varios textos cinegéticos para redactar el guión. Los bisoños y afortunados cineastas tuvieron fácil acceso a otro escrito de otra eminencia en cuestiones cinegéticas: «La caza» de José Ortega y Gasset. Y terminarían explotando con flagrante descaro y enorme destreza los textos de sus compatriotas, ya que lograron entretrejer la larga experiencia venatoria de Delibes con los asertos de Ortega acerca de las esencias y la evolución de la caza y el porqué se sigue practicando. Este genial aprovechamiento de las sabidurías cinegéticas de estos autores originó un entramado que gira en torno al eje pasado-presente-futuro que articula el filme, amén de revelar su complejidad temática, su vertiente terrorífica, su «mensaje» conservacionista, su multiforme conflictividad, su parodia del franquismo, etc. Asimismo, Delibes y Ortega ayudan a aclarar la ambigüedad de los cazadores fílmicos y su descaste final. El desentrañar esta génesis intertextual no solo precisa la redacción del guión y su significado, sino que arroja luz sobre el trasfondo documental y la carga ideológica de la película. Finalmente, el

análisis del rastreo de estos textos venatorios pretende demostrar que Saura y Fons quisieron realizar un filme en el que se meditaba sobre el estado de la humanidad.

El cuarto capítulo, «Thomas Hobbes y Carlos Saura: una aproximación leviatánica a *La caza*», tiene su origen en mi amistad con el profesor Carlos Mellizo y el obsequio de un ejemplar de su excelente traducción del *Leviatán* (1648). Al toparme con la célebre noción hobbesiana de que en la naturaleza la vida del hombre se torna «solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta», empecé a sospechar que había una conexión filosófica entre Hobbes, el *Leviatán* y la cinta sauriana. Es más, estos calificativos sintetizan un aspecto clave del pensamiento del filósofo: su inquietud ante «las miserias y horrores» que acompañan a toda guerra civil. Indudablemente, el cazadero filmico y lo que ocurre ahí hacen reflexionar sobre las miserias y horrores de la posguerra española, ya que en el coto, los escopeteros padecen el mismo destino que el hombre desplazado a la naturaleza leviatánica: «la lucha de cada hombre contra cada hombre». Mis pesquisas iban revelando más similitudes; por ejemplo, en el *Leviatán*, Hobbes intenta proporcionarles a sus compatriotas unas «lentes de aumento» con las que prevenir la disolución de su sociedad bajo los estragos de una guerra fratricida. Saura intenta hacer que su público vea mejor creando un cuento aleccionador para un pueblo español también escindido y degenerado por sus históricas confrontaciones fratricidas, e igualmente cegado por sus secuelas. Por ende, el pensamiento de Hobbes no solo esclarece la ideología sociopolítica de *La caza* y las causas de la variopinta conflictividad en el filme, sino las de las otras «películas cinegéticas». Muchos personajes de estos filmes recalcan (o se encuentran) en «un estado de la naturaleza» hobbesiano en el que sus vidas se vuelven «desagradables, brutales y cortas»; aún más, esta bestialidad se debe a la falta de un *Leviatán*, un «poder común soberano» capaz de imponer el civismo. No obstante, Saura subvierte esta figura y el concepto de la igualdad entre los seres humanos a fin de criticar la dictadura de un leviatán apócrifo —el general Franco— conocido por su afición a la caza. Las otras «películas cinegéticas» también acusan una marcada ideología hobbesiana, amén de abogar por una España democrática.

El quinto capítulo, «*Stásis* y plaga en *La caza*», es un corolario consustancial, si no ineludible, del capítulo anterior que se basa en la lectura de una de las obras que inspiró el *Leviatán*: la *Historia de la guerra del Pelopo-*

neso de Tucídides. Es sabido que Hobbes tradujo el libro del griego al inglés, además de aprovecharlo para redactar el *Leviatán*. Los dos autores se inquietaron por las secuelas de las guerras civiles que asolaron sus respectivos países y, sobre todo, por la degeneración moral que aquellos conflictos sembraron en sus sociedades. En Atenas, esta depravación —lo que Tucídides llama la *stásis*— fue exacerbada por una plaga que diezmo la población de la ciudad durante la contienda. Curiosamente, esta tríada de maldades (guerra, peste e inmoralidad) vuelve a hacer acto de presencia en *La caza*; y, por tanto, la cuadrilla sauriana puede verse como una metáfora de una sociedad española que acusa la misma patología que la población ateniense que describe Tucídides. Su ideario se utiliza, pues, para examinar el proceso degenerativo y la conducta desaprensiva de los cazadores saurianos, lo cual nos ayuda a interpretar una de las secuencias más abstrusas del filme (la 25), en la que el perverso Luis da vueltas en torno a un maniquí mientras pronuncia frases en alemán (Dice en español: «Lo moral es lo que a uno le haga sentirse bien...»). Por lo tanto, Tucídides no solo ayuda a comprender la *stásis* y la abyección de los cazadores filmicos, sino que esclarece la carga ética de la película.

El último capítulo, «*La caza*, o Carlos Saura y el sexo», profundiza en lo «inmoral» examinando un tema de interés universal que atraviesa la película: la carnalidad. El viejo dicho de que «todo el mundo habla del sexo, pero nadie lo practica», no solo se aplica a la perfección a los cazadores filmicos, sino a los estudiosos de *La caza*, y, en menor medida, a los expertos en la venación. Aunque el sexo es un tema que salta a la vista en el filme, sus críticos parecen haberlo dado por descontado. Por otra parte, los especialistas en la caza vienen aludiendo a los visos sexuales de esta actividad, pero muchos han hecho caso omiso (el pudoroso Ortega, por ejemplo) de la relación entre la carnal faena y la venación. Si en los primeros cinco capítulos de este estudio se analiza el significado de ciertos actos u objetos erotizados en *La caza*, en este capítulo se intenta rubricar lo dicho anteriormente a fin de hacer hincapié en esta erotización e indicar cómo se manifiesta y se explota en la película. Saura no solo carga de erotismo la caza, sino que utiliza el sexo para pervertir a sus cazadores y ridiculizar su deporte, anatematizar la erotofobia del franquismo, romper una lanza a favor de la libertad sexual y bregar por la emancipación sexual de la mujer española. A pesar de haberse rodado en «tiempos de silencio», *La caza* entronca con los movimientos libertarios de los años sesenta, amén de sentar cátedra

sobre lo que se puede expresar mediante la caza fílmica. Esta lección no cayó en saco roto, ya que los otros directores «cinagéticos» continuarían explotando las posibilidades eróticas del deporte-oficio en sus películas.

En suma, esta monografía intenta ahondar en el valor artístico de *La caza* utilizando el mismo «arsenal de recursos y procedimientos» que se usó para crear esta obra maestra. Y es que no se puede comprender *La caza* ni captar su genialidad e importancia en la historia del cine español sin tener en cuenta sus orígenes cinagéticos, cinematográficos, antropológicos, pictóricos, literarios, filosóficos e históricos.

1. LUIS BUÑUEL, CARLOS SAURA Y LA CREACIÓN DE *LA CAZA*

En aquella época *La caza* [...] dio la vuelta al cine que se hacía en España [...] para mí hay un cine español antes de *La caza* y otro después.

M. GUTIÉRREZ ARAGÓN

No se trata de pedirle cuentas a nadie, sino sólo de tratar de entender.

Javier CERCAS

1.1. Introducción

El objetivo principal de este capítulo es rastrear y precisar el papel que Luis Buñuel pudiese haber desempeñado en la creación y el éxito de *La caza* (1965), el tercer largometraje de su paisano aragonés, Carlos Saura.¹ Incluso antes de haber conocido a Buñuel personalmente, Saura se había dejado intrigar e influir por la obra de su compatriota exiliado. A principios de los años cincuenta, mientras estudiaba en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, vio *Tierra sin pan*, un filme que según él «me impresionó muy seriamente» (Brasó, 1974: 40), «me dejó anonadado» (Sánchez Vidal, 1988a: 220). También vio *Las aventuras de Robinson Crusoe*, la única película de Buñuel que se proyectó co-

1 El texto de este capítulo se publicó con el mismo título en *Hispanismo y cine*, Cristina Martínez-Carazo y Javier Herrera (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 293-308.

mercialmente —aunque fuertemente censurada— en la España de los cincuenta. Y después de diplomarse y ser nombrado profesor de Prácticas Escénicas en el IIEC en 1957, el cineasta asistió a un congreso en Montpellier, «I Rencontres de Cinéma Hispanique». Allí, a decir del futuro director: «conocí a Buñuel, en fin, el cine de Buñuel» (Brasó, 1974: 40), [ya que] «tuve la oportunidad de ver tres [de sus] películas: *Él*, *Subida al cielo* y *La vida secreta de Archibaldo de la Cruz*» (Sánchez Vidal, 1988a: 221). Sobre la película *Él* recuerda: «la verdad es que vi *Él* varias veces, cosa que no suelo hacer nunca, y aún hoy me sigue fascinando y me parece uno de los mejores Buñuel. *A mí me orientó decisivamente*» (Brasó, 1974: 40; la cursiva es mía). A finales de los cincuenta, Saura incluso tuvo la intención de hacer una película titulada *Historia de una pasión*, obra inspirada en *Él* y cuyo personaje principal sería, como Francisco (Arturo de Córdova), el protagonista de *Él*, «un ser envidioso que se tortura y se destruye a sí mismo poco a poco [...] Es el medio represivo de nuestro país lo que conduce a esa mezcla de deseos sexuales insatisfechos y aspiración a la perfección mística» (Sánchez Vidal, 1988a: 33). Veremos que no es mera casualidad que estas mismas envidias y frustraciones apuntalen *La caza*.

Sobre aquella época y sus primeros pasos cinematográficos, Saura confiesa: «yo andaba buscando algo y no sabía exactamente qué» (Brasó, 1974: 40). Es más, se encontraba en pleno apogeo del neorrealismo, si bien comprendía que en el cine español de entonces «el realismo inmediato era imposible de hacer» (Brasó, 1974: 40). Ante estos dilemas, Saura reconoce que en Buñuel descubrió una «solución fantástica» (Brasó, 1974: 40), algo que explica así: «por un lado, el entroncamiento [de Buñuel] con todo un proceso histórico, cultural, anterior; por otra parte, porque era un hombre que trabajaba sobre una realidad y además una realidad española, y en tercer lugar [...] él tenía un mundo personal que expresar y un sentido crítico [...] moral, de ver las cosas» (Brasó, 1974: 40). Debe recalcar que mucho antes de hacer su primer largometraje, Saura había visto por lo menos cinco películas de Buñuel, y dos de ellas —*Tierra sin pan* y *Él*— le habían impresionado «seria» y «decisivamente». Tanto es así que sobre su primer filme, el documental *Cuenca* (1958), Saura afirma: «Yo en *Cuenca* pienso mucho en la escuela documentalista inglesa, los rusos y, desde luego, en *Las Hurdes*» (Sánchez Vidal, 1988a: 22). Y según Sánchez Vidal, en este medio-metraje: «la lección de Buñuel en *Tierra sin pan* [está] plenamente asimilada» (1988a: 22).² Curiosamente, este estudioso hace caso omiso de

una influencia directa de Buñuel en Saura prefiriendo la noción de «coincidencias en profundidad a partir de unas raíces comunes» (1988a: 21).³ Pero, para Saura, su compatriota y su cine fueron tan importantes durante sus años formativos que admite: «no supe ver lo que eso podía gravitar sobre lo que yo luego he hecho» (Brasó, 1974: 40). Pasemos a esbozar la evolución de estas «coincidencias profundas» en los dos primeros largometrajes de Saura a fin de esclarecer su eclosión en *La caza*.



1. Luis Buñuel haciendo de cazador en el desierto de California durante su primera estancia en los EE.UU. a principios de los años treinta. El director había manejado las armas de fuego y había practicado la caza desde su adolescencia.

2 Escribe Saura en una carta que nunca envió a Buñuel: «Yo debo de reconocer que nunca me he sentido atraído por tus filmes llamados “surrealistas”. Ni *Un perro andaluz* ni *La edad de oro* me han interesado demasiado, pero *Tierra sin pan* me dejó anonadado [...]. Tú opinabas, no te quedabas fuera. Yo percibí hasta un cierto humor siniestro que colaboraba ferozmente a que uno se sintiera profundamente incómodo ante la denuncia de *Tierra sin pan* [...] era a la vez un documento, un ensayo y una obra personal y rigurosa» (Sánchez Vidal, 1988a: 220).

3 La cita completa de Sánchez Vidal reza así: «Para Saura, Buñuel significaría, por tanto, el atajo hacia todo un patrimonio de inagotable riqueza filtrado y elaborado por la cultura liberal del primer tercio del siglo XX español, horizonte hacia el cual tendería más y más (Lorca, Falla), hasta encarnarlo en los intelectuales protagonistas de *Elisa, vida mía* y *Los zancos*. De ahí que lo que en muchos casos se consideran influencias que no sean exactamente tales, sino coincidencias en profundidad a partir de unas raíces comunes» (1988a: 21).

En 1959 y en colaboración con Mario Camus y Daniel Sueiro, el joven director realiza su primer largometraje, *Los golfos*.⁴ Los cineastas en ciernes escribieron «un guión muy riguroso» (Brasó, 1974: 52) basado en sus observaciones en el mercado de Legazpi y los barrios bajos de Madrid, amén de aprovechar las conversaciones que trabaron con la gente que trabajaba y vivía en esos lugares. La película «describe un universo marginado [...] el Madrid de las chabolas [...] una delincuencia triste, ahogada y patética» (Brasó, 1974: 58). Por tanto, Saura logra llevar a cabo su deseo de crear «un neorrealismo a la española, a lo Luis Buñuel de *Tierra sin pan*, un realismo más agresivo y provocador» (Sánchez Vidal, 1993: 73).⁵ *Los golfos* llegó a considerarse un filme representativo del joven cine español de la época porque, según Saura: «existía un fomento, una especie de intento de renovar la estructura cinematográfica y, sobre todo, el hacer cine con muy pocos medios» (Brasó, 1974: 62). En 1960, el filme fue seleccionado para representar a España en el Festival de Cannes. Recuerda Saura: «Yo iba con mi primera película y estaba deslumbrado, intimidado por todo» (Sánchez Vidal, 1988a: 221). Más aún, cuando *Los golfos* se proyectó en el país vecino «parte de la crítica le reprochó a la película que se parecía a *Los olvidados*, y que era una especie de hijo espúreo [del famoso filme buñueliano]» (Brasó, 1974: 65). Sin duda, el ambiente barriobajero, la delincuencia, la crítica social y el realismo de *Los golfos* se asemejan a lo que se ve en *Los olvidados*.⁶ Sin

4 Saura dice a Bernard Cohn: «Les gens qui ont vu *Cuenca* lui ont réservé un très bon accueil. Cela m'a donné une certaine notoriété, que m'a permis de faire mon premier long métrage. *Los golfos* est, d'une certaine façon, un film expérimental. Quand je l'ai réalisé, je ne connaissais pas grand chose au cinéma» (1974: 27).

5 Anota Marvin D'Lugo: «The conventional wisdom is that Saura's first feature-length film, *Hooligans*, represents the apotheosis of Spanish neorealist cinema. The use of authentic street locales in Madrid as the principal space of action and the appearance of nonprofessional actors connect in a seemingly logical way with the social realism of Bardem, Berlanga, and Ferreri. Yet, tellingly, Saura rejects the neorealist label, preferring, instead, to see *Hooligans* as "a search for and the molding of a Spanish reality"» (1991: 29-30). Y Saura dice a Bernard Cohn: «Il est difficile de soutenir que nous n'avons pas été influencés par la néo-réalisme italien. Mais peut-être vaudrait-il mieux reconnaître que c'est le cinéma italien, tout simplement, qui nous a influencés, parce que c'était le seul cinéma national intéressant que nous pouvions voir. L'Institut Italien à Madrid faisait un travail considérable, et tous les films d'Antonioni, Visconti, etc. y étaient projetés. Ce que je voulais, en réalisant *Los golfos*, c'était trouver une forme de contact avec la réalité immédiate, épidermique» (1974: 28).

6 Explica Sánchez Vidal: «Los habituales al Festival hablaron inmediatamente de influencias, dada la coincidencia de los ataques a sendos ciegos, la muerte final de uno de los muchachos entre la basura, etc.» (1998a: 29).

embargo, Saura afirma: «Yo creo que no se parece absolutamente nada, y aparte de eso es que yo ¡no había visto *Los olvidados*!» (Brasó, 1974: 65). Paradójicamente, sin conocerse Buñuel y Saura y sin que conocieran sus respectivas películas «delincuentes», sí existía una notable afinidad fílmica e ideológica entre ellos. Desafortunadamente, a causa de ser «censurada con una virulencia increíble» (Brasó, 1974: 68), por recibir una clasificación de Segunda B («sin interés alguno»), y por ser estrenada en España dos años después, *Los golfos* sería «una catástrofe económica» (Brasó, 1974: 68).

Fracasos financieros y duras críticas aparte, la proyección de *Los golfos* en el Festival de Cannes de 1960 ayudó a cambiar el rumbo del cine español de posguerra. Estas experiencias le brindaban a Saura la oportunidad de dejarse conocer y de empaparse de cine extranjero. De paso por París vio *À bout de souffle* de Godard, y en Cannes, pudo ver *L'avventura* de Antonioni, *La dolce vita* de Fellini y *La joven* de Buñuel. Por otro lado, y gracias a la selección de sendas películas, Saura y Buñuel coincidieron y se conocieron en Cannes. Sobre aquel primer encuentro, Saura relata lo siguiente: «Contactamos con él inmediatamente, nos recibió maravillosamente, nos hizo una proyección de *La joven*; que se había pasado cuando nosotros llegamos, después nos acompañó a la proyección de *Los golfos*» (Brasó, 1974: 69). A Buñuel le tenía que haber encantado conocer a unos jóvenes compatriotas tan entusiastas y que, irónicamente, hacían películas con los mismos medios ínfimos con los que él las había rodado cuando era principiante (¡y las rodaba hacía tan poco tiempo en Méjico!). Por eso, el aguerrido director afirmaría muy proféticamente: «Si la juventud española es como la que he conocido aquí, España está salvada» (Aranda, 1975: 231).

Los españoles presentes en Cannes animaron a Buñuel a volver a rodar películas en su patria, y ante su determinación de regresar, las productoras Films 59 (de Pedro Portobello) y UNINCI (Unidad Industrial de Cinematografía)⁷ se reestructuraron a fin de atender mejor a las necesidades del

7 Jesús Angulo *et al.* explican que UNINCI era: «una productora cercana al PCE y en la que Antxon Eceiza realizaba trabajos de subsistencia que le ayudaron a estar presente en varios rodajes» (1996: 71). En el libro, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, de Antonio Gómez Rufo, el director valenciano relata: «participé en el proyecto de la productora UNINCI, que produjo *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* [...] con la entrada de Bardem, de Semprún, de Rabal y de muchos más, fue una productora en la que se agruparon los profesionales del cine del PCE y, por ello, se convirtió en una productora más o menos del PCE»

director exiliado cuando volviese a su patria. Se decidió también que las dos empresas se fusionarían de tal forma que Buñuel no solo pudiera hacer *Viridiana*, sino también que algunos jóvenes cineastas españoles pudieran llevar a cabo sus propios proyectos. En principio, Miguel Picazo haría una película titulada *Jimena*, y Saura realizaría otra llamada *La boda*.⁸ Desgraciadamente, el escándalo que *Viridiana* produjo en Cannes (el periódico oficial del Vaticano, *L'Osservatore Romano*, tachó la película de blasfema) y la subsiguiente prohibición de su proyección y toda mención del filme en la prensa en España, hizo fracasar estos planes. Según Saura: «Se cerró totalmente la posibilidad de hacer nada [...] entre *Los golfos* y *Llanto por un bandido* [...] no hubo la menor posibilidad de hacer cine [...]. De pronto todos los esfuerzos que se habían hecho no servían para nada. Hubo que volver a empezar de nuevo» (Brasó, 1974: 73-74). Paradójicamente, el éxito de Buñuel había puesto en entredicho el porvenir de un puñado de cineastas jóvenes en España. Para Marvin D'Lugo: «Owing in part to the original Cannes encounter and subsequent *Viridiana* "affaire", Saura's name would be linked to Buñuel's over the next two decades in a variety of contexts, most often to the political detriment and artistic disparagement of the younger director (1991: 43)». Veremos que los dos amigos harían frente a este perjuicio político y menoscabo artístico en *La caza*.

(1990: 60-61). En el libro, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, de Carlos Cañeque y Maite Grau, Ricardo Muñoz Suay explica: «Yo fui el que fundó Uninci, que era una productora con significancia política y que llegó a producir *Viridiana* [...]. Uninci fue una productora con la intención de acoger a todas aquellas personas que entraban dentro del concepto de un cine distinto, además de enmarcarse dentro de unos intereses políticos progresistas» (1993: 305-306). Véanse también los libros de Alicia Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Madrid, EGEDA, 2006 y Esteve Riambau, *Ricardo Muñoz Suay: una vida en sombras*, Barcelona, Tusquets, 2007.

8 Estas ideas son de Enrique Brasó. Véanse las páginas 72-74 de su libro. Relata Sánchez Vidal: «Se trataba de hacerle un hueco a Buñuel y después que Picazo hiciera otra película (*Jimena*) y Saura *La boda*. Si todo aquel tinglado funcionaba, podía ser el gran momento para el Nuevo Cine Español, con Buñuel al frente de nuevas promociones del I.I.E.C.» (1998a: 33). Saura dice a Bernard Cohn: «Nous formions, à cette époque, un petit groupe intéressant: il y avait Mario Camus, Julio Diamante, Angelino Fons, Pedro Portabello, Marco Ferreri. A partir du moment où mon scénario et le film de Buñuel étaient interdits, il nous fallait reconsidérer nos positions. Il n'était plus possible de tourner des films traitant de la réalité immédiate. Il ne nous restait plus qu'à faire un film honnête, en costumes. Ce fut *Llanto por un bandido*» (1974: 29).

Obviamente, Buñuel no tenía la culpa de aquel infortunio, si bien tenía que haberle causado ciertos remordimientos. Tal vez por ello aceptara el cameo que Saura le ofreció en su segundo largometraje, *Llanto por un bandido* (1963).⁹ Inspirada en la vida del legendario bandolero andaluz José María Hinojosa, el Tempranillo, esta película iba a ser «una especie de superproducción española» (Brasó, 1974: 84) rodada en color y cinemascope. Buñuel hizo el papel de un verdugo, que, mientras ruedan los títulos de crédito al principio del filme, lleva a cabo la ejecución de siete bandidos a garrote vil.¹⁰ Desafortunadamente, *Llanto* solo aguantó dos semanas en cartelera.¹¹ Las causas del fracaso de este «chorizo western» (así lo tacharon algunos críticos) fueron múltiples. Primero, había falta de medios; recuerda Saura: «No tenía más que cinco metros de *travelling*, no contaba con un ayudante de dirección» (Sánchez Vidal, 1988a: 36). Luego, Saura quiso hacer un filme comercial y de autor al mismo tiempo, conato para el cual ni él ni la industria cinematográfica española estaban todavía capacitados. Confiesa: «Yo estaba rodeado de gente sin ninguna experiencia, inexpertos como yo» (Brasó, 1974: 84). También echó la culpa a la censura, que «se cargó el comienzo de la película» (Brasó, 1974: 91). Para Saura, era una escena esencial porque «si las ejecuciones no gravitan sobre el resto de la pe-

9 No era la primera vez que Buñuel actuaba en una película. Salió en *Mauprat* (1926) de Epstein, y en *Carmen* (1926) de Jacques Feyder. Luego, está su aparición al principio de *Un perro andaluz*. Saura relata para Bernard Cohn la importancia del comienzo de *Llanto*: «C'était la plus belle [séquence] du film. J'avais reconstitué une exécution de l'époque, une exécution publique. Buñuel avait accepté de jouer le rôle du bourreau. Bien sûr, c'était important pour moi d'avoir Buñuel, mais c'était surtout sentimental. L'important était qu'il s'agissait d'une exécution publique au garrot, comme dans le film de Berlanga *El verdugo*. Et le fait qu'on ait coupé cette séquence a faussé tout le reste du film, car elle montrait, elle annonçait toute la répression de l'époque. Je n'ai pu en conserver qu'un petit fragment sur lequel défile le générique» (1974: 29).

10 Saura también había invitado a los dramaturgos Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo y a los cineastas Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem a hacer cameos, lo cual inquietó a las autoridades franquistas. Buero iba a hacer el papel del pregonero que leía los nombres de los reos (Sastre, Berlanga, Bardem...). Según Saura, *Llanto* era, en cierta manera, un homenaje a la censura (Rentero, 2003: 24).

11 Anota Sánchez Vidal: «En efecto, ese tópico existió (la película fue lanzada con ese marchamo en Francia e Italia) e incluso perdura. Aún hoy se puede ver *Llanto* [...] en la sección de "Películas del Oeste" de videoclubs populares» (1988a: 36). Saura cuenta la poca suerte que tuvo *Llanto* en el festival de Berlín en 1964: «En el jurado estaban Doniol-Valcroze, a quien la película le gustó, y era presidente Anthony Mann, a quien no le gustó nada. Dijo que "para hacer westerns ya estoy yo"» (Brasó, 1974: 96).

lícula [...] no termina uno de darse cuenta de lo que significa en aquella época marcharse a la sierra y combatir un ejército» (Brasó, 1974: 91). A causa de la censura, el Buñuel verdugo apenas se ve. No obstante, este cameo señala la mutua estima entre Buñuel y Saura, una amistad que iba consolidándose a pesar de ciertas desventajas que originaba para este. Escarmentado por los problemas que tuvo con el rodaje de *Llanto*, Saura tomó la determinación de solo «hacer cine que yo pudiera controlar cien por cien» (Campos, 2003: 35), control que «lograría plenamente en *La caza*» (Sánchez Vidal, 1988a: 36). Esta decisión también lo vincula con Buñuel, tan conocido por su afán de independencia profesional y creativa.



2. Luis Buñuel y Carlos Saura colaborando en las secuencias iniciales de *Llanto por un bandido* en 1963.

Pero puede que la actuación de Buñuel en *Llanto* conecte al veterano cineasta con *La caza* «en directo». Saura relata la génesis de su tercer largometraje así: «La idea de *La caza* surgió durante el rodaje de *Llanto por un bandido*, una de cuyas secuencias transcurría en un lugar cercano a Aranjuez donde todavía eran visibles las huellas de la guerra civil,¹² con los crá-

12 En los títulos de crédito de *La caza*, se lee: «Esta película ha sido realizada en una finca acotada para la caza del conejo en el término de Seseña (Toledo) y en el pueblo de Esquivias (Toledo)».

teres de los obuses confundiendo con los accidentes del terreno y las madrigueras» (Sánchez Vidal, 1988a: 41).¹³ Debido a esta coincidencia, es muy probable que Buñuel conociera el lugar en que se filmó *La caza*. Es más, seguramente Saura intercambiaría ideas y pareceres en torno al nuevo proyecto y su guión con Buñuel, tan avezado —como se verá— en asuntos venatorios. Por ende, parece razonable afirmar que durante el rodaje de *Llanto* la sombra de Buñuel empieza a extenderse sobre *La caza*.

Saura y Angelino Fons elaboraron el guión de *La caza*, y poco después se lo ofrecieron a varios productores.¹⁴ Pero a pesar de que Saura «tenía tras de sí una nada despreciable experiencia» (Angulo, 1996: 94), el director ha reconocido que «en aquel tiempo nadie tenía ningún interés en que yo dirigiera una película» (Brasó, 1974: 97). Dados sus dos fracasos comerciales anteriores y unas inclinaciones políticas comprometedoras, este desinterés es absolutamente comprensible. De ahí que extrañe sobremanera el que un productor joven llamado Elías Querejeta aceptara financiar, un tanto quijotesicamente, el nuevo y modesto filme de un director con tan solo dos largos malogrados en su haber. Aunque para Saura, en aquel momento, «La idea básica [de *La caza*] había evolucionado bastante» (Torres, 1969: 31), según Querejeta, cuando Saura le mostró el guión «estaba sin cerrar» (Sánchez Vidal, 1988a: 42).¹⁵ Por ello, uno ha de preguntarse qué habría en un

13 En una entrevista con Augusto M. Torres y Vicente Molina-Foix, Saura relata la génesis de *La caza* así: «Entonces se me ocurrió hacer todo lo contrario: hacer algo muy básico [...] Creí que podía rodar un tipo de cacería allí entre hombres que habían salido a cazar conejos. En aquel momento tenía más paralelismos con la Guerra Civil, incluso un cisma entre los que habían ido a la cacería: dos en un campo y tres en el otro. Muy básico. Hablé con Angelino Fons y él empezó a pensar en la posibilidad de hacer *La caza*, una película no muy cara con pocos personajes. Empezamos a escribir el guión, nos pusimos en contacto con Elías Querejeta, e hicimos *La caza*» (1969: 30).

14 Sobre el papel que Angelino Fons desempeñó en la redacción del guión, Santos Fontenla escribe: «Muchos elementos son, sin duda alguna, suyos; y la construcción rigurosa, la interpolación de temas creadores de ambiente de violencia creciente indispensable para la consistencia del film, del clima soterráneamente erótico sin el cual esa violencia no sería completa ni suficientemente determinante» (1966b: 15).

15 Saura justifica su guión «abierto» a Del Amo et ál. así: «el final estaba previsto a priori, en el guión, pero yo estaba dispuesto a no acabar así, si los personajes no se desarrollaban hasta llegar a ese final, y por eso el final de la película quedó pendiente hasta los últimos días, en función del material rodado, que además se iba montando todos los días. Lo que pasa es que ese final lo vi en un momento determinado necesario: de no ser así hubiese acabado la película de otra manera» (Del Amo, 1966: 19).

guión que giraba en torno a una cacería veraniega y cuyo título de rodaje era *La caza del conejo*¹⁶ que instaba al productor a arriesgarse, a involucrarse en el proyecto.¹⁷ Veamos si pudiera haber sido Luis Buñuel, quien, por aquel entonces, estaría deseando no solo enderezar el entuerto que el triunfo de *Viridiana* había generado para Saura y otros, sino que estaba frustrado con el régimen franquista por no autorizarle el rodaje de su segundo largo español, *Tristana*.¹⁸ Es más, Buñuel llevaba años deseando mejorar la calidad del cine español. Y según Víctor Fuentes, Buñuel: «fue la gran figura inspiradora de la joven generación de cineastas que, tanto en España como en México, intentaba crear un nuevo cine en la década de los 60» (2003: 13).¹⁹ De hecho, su presencia en *La caza* no pasó desapercibida entre los críticos ni en la prensa de la época, pero debe apreciarse que no se profundizó en ella; probablemente para no comprometer ni al veterano realizador ni a su protegido.²⁰ Por eso, y a más de cuarenta años de distancia del rodaje, re-

16 Explica Sánchez Vidal: «En principio el título completo de la película era *La caza del conejo*, pero fue reducido a *La caza* por imperativos de la Junta de Censura, que creyó advertir en él alusiones sexuales» (1988a: 43).

17 En su libro *El cine de Carlos Saura*, Sánchez Vidal cita a Querejeta: «Saura vino con un guión sin cerrar y con pocas esperanzas de que alguien se lo produjera» (1988a: 42). En estas circunstancias, Buñuel habría sido, sin duda, un aval idóneo.

18 Explica Labanyi: «*Tristana* too had problems with the Francoist censors, who withdrew permission for Buñuel to shoot it in Spain in 1964 and several times more in 1969, until they finally relented» (1999: 76).

19 De su tercera estancia en Hollywood (1943-46) Buñuel comenta: «Yo me sacrifico en Hollywood pensando en que es una etapa necesaria para poder colaborar en el mejoramiento de nuestro cine» (Sánchez Vidal, 1988b: 306). Es otro indicio del deseo de Buñuel de volver a España un día y crear un cine español digno.

20 En una reseña de *La caza* publicada en el periódico *Ya*, se lee: «Realización vigorosa, segura, aunque caiga en tiempos muertos que cortan el creciente interés del relato. Nota destacada del film: su patente preocupación estilística a lo Buñuel» («Resumen de Algunas Críticas de Prensa» en *Cine-asesor*, noviembre, 1966: 298). Escribe C[ésar]. S[antos]. F[ontenla]. en *Nuestro Cine*: «Saura, por su parte, crea, basándose en un guión original suyo y de Angelino Fons un film insólito, duro y cruel, en el que las referencias a Buñuel están asimiladas con enorme talento» (1966a: 52). En el siguiente número de *Nuestro cine*, en un artículo titulado «Tiempo de violencia. “La caza” de Carlos Saura», Santos Fontenla dedica un apartado a Buñuel en el que afirma: «En su búsqueda de nuevos caminos para un realismo español a escala 66, era lógico que todo lo que de vigente hay en los planteamientos cinematográficos y éticos del hombre de Calanda pesara, y fuertemente, en Saura [...] la sombra de uno de los creadores más importantes de la historia del cine universal está siempre presente» (1966b: 17). Y en el «Resumen de Algunas Críticas de Prensa», se cita esta ya mencionada opinión de Buñuel acerca de *La caza*: «¡Violenta! ¡humana! ¡magistral! Desde hacía tiempo no se había producido una obra de arte tan completa» (1966: 298). Y Saura asevera

sulta intrigante intentar detallar el papel que Buñuel pudiese haber desempeñado en la creación de *La caza*.

1.2. Imágenes e imagería buñuelianas en *La caza*

No cabe duda de que hay múltiples estrategias narrativas y filmicas en *La caza* cuya procedencia debería levantar las sospechas del conocedor de Buñuel y su cine, ya que han de resultarle familiares. Además de contener una galería de figuras buñuelianas y ser un compendio de la ideología del realizador exiliado, esta cinta puede verse como una subrepticia reelaboración del bestiario y de la estética surrealista y freudiana del egregio director. Para señalar la presencia de Buñuel en la película y establecer una base que permita profundizar en su intervención en la misma, pasemos a equiparar cinco imágenes de *La caza* con otras tres procedentes de filmes de Buñuel, amén de una última de la mano de Salvador Dalí. Debe recalcarse que la intención del presente estudio no es sacar trapos sucios ni zaherir o menospreciar la capacidad artística y directiva de Carlos Saura (de sobra comprobadas), sino ahondar en la génesis y la realización de su tercer largometraje utilizando a Buñuel, sus películas y lo dicho y escrito por los dos directores, junto con los juicios de los estudiosos sobre ambos cineastas.

Cuando los escopeteros de *La caza* se lanzan al monte por primera vez —y antes de que peguen tiro alguno contra sus presas— su perra, Cuca, descubre un conejo muerto por la mixomatosis. En ese momento, y aparentemente para que el público espectador se asuste y se dé cuenta de la virulencia de la enfermedad, la cámara encuadra un plano detalle de la

sobre su relación con Buñuel en una entrevista realizada en 1966: «Lo que pasa es que yo admiro a Buñuel. Conozco muy bien mis limitaciones y conozco muy bien a Buñuel y yo sé que no tengo absolutamente nada que ver con Buñuel; lo que pasa es que a cualquier película que me planteo, me encuentro con Buñuel delante. Es un drama para mí tremendo; tampoco me preocupa demasiado, hago la película y se acabó, pero tengo a Buñuel siempre en frente» (Del Amo, 1966: 23). Otro indicio de esta presencia es lo que dice Román Gubern sobre la relación entre Buñuel, Saura y *La caza*: «En *La caza*, Saura asume ser el hijo predilecto de Buñuel, incluyendo referencias como el maniquí que también aparece en *Ensayo de un crimen*» (Cañeque y Grau, 1993: 243). Y acerca del afecto entre Buñuel y Saura, Fernando Trueba afirma en el mismo libro: «Bueno, a Buñuel le dio por apadrinar a Saura e ignorar a Berlanga y yo creo que eso nos ha dolido a muchos» (2006: 320).



3. Sobre estas líneas las cabezas de los burros muertos en *La edad de oro* y *Tierra sin pan* y la del conejo apestado de *La caza*. Véanse las hormigas que atacan la cabeza del conejo.

horripilante cabeza del animal apestado. Esta toma —la primera de muchas de esta naturaleza en *La caza*— trae a la memoria las cabezas de los burros muertos en *La edad de oro* y, muy en particular, la del burro muerto con la cabeza cubierta de abejas en *Tierra sin pan*. Como sabemos, Saura vio *Las Hurdes* en el IIEC; por tanto, esta «repetición de la imagen» podría tratarse de un simple guiño o un pequeño homenaje a Buñuel. Pero, debe apreciarse que las intenciones de los dos cineastas —originar la revulsión o una reacción visceral en el espectador— corren sospechosa y surrealmente parejas, ya que las hormigas que atacan al conejo muerto en *La caza* evocan tanto a las que aparecen en *Un perro andaluz* como a las que pululan por los lienzos creados en la misma época en el arte del coguionista de este filme: Salvador Dalí.

En *La caza*, Saura enfatiza esta repugnancia haciendo que Enrique (Emilio Gutiérrez Caba) diga en *off*: «No parecía un conejo. Ni siquiera un animal» (15).²¹ De manera muy similar a como lo había hecho Buñuel en *La edad de*

21 *Los diálogos de La caza*. Madrid: ICAA sin fecha. Todas las citas de *La caza* provienen de esta publicación cuyo número de página se cita entre paréntesis.

oro y *Tierra sin pan*, Saura crea una toma «bestial» que genera una enorme jugosidad, ya que la imagen oscila entre ser una de salvajismo y surrealismo, además de tener visos de documental y película de horror. Finalmente, es consabido que cuando Buñuel era muy joven se había interesado por la muerte debido, en parte, a los animales muertos que los campesinos aragoneses dejaban pudrirse en los campos a fin de abonar la tierra, una práctica llamada *el carnuzo*.²² Sobre los efectos que *el carnuzo* originó en Buñuel, Saura relata: «Él estaba muy obsesionado con esa imagen [...]. Era muy gráfica, muy terrible, condensaba con una claridad brutal la idea de la vejez, de la decadencia de la carne» (Sánchez Vidal, 1988a: 124). Se verá que a través de este plano detalle de un conejo putrefacto Saura pone de manifiesto dos motivos claves de *La caza*: los achaques de la vejez en los cazadores mayores y su muerte inminente. Por tanto, esta imagen puede percibirse como *el carnuzo* inicial de *La caza*, además de poder considerarse como un primer indicio de que los dos cineastas estaban compenetrados.²³ La segunda «coincidencia» entre las imágenes de *La caza* y las del cine de Buñuel es incluso más notable (¡si no descarada!) que las de animales muertos. Al final de *Abismos de pasión*, el envidioso Ricardo (Luis Aceves Castañeda) persigue y hiere con un tiro de escopeta al despechado Alejandro (Jorge Mistral). Este logra descender a la cripta donde está enterrada su gran amor, Catarina (Irasema Dilián). En este abismo de pasión necrofílica, Ricardo remata a Alejandro con otro disparo, esta vez en plena cara. El primer plano de los «impactos» de los perdigones en la cara del protagonista subraya la bestialidad humana que apuntala y pone fin a esta historia de amor; si bien este desenlace terrorífico se suaviza cuando Alejandro cae melodramáticamente muerto sobre la tumba de Catarina. Al final de *La caza*,

22 En su libro *Luis Buñuel*, Sánchez Vidal cita esta versión buñueliana de lo que significaba para el cineasta *el carnuzo* (sacada de *Recuerdos medievales del Bajo Aragón*): «Cierta día me paseaba con mi padre por un olivar cuando la brisa llevó hasta mi olfato un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros de nosotros un burro muerto horriblemente hinchado servía de banquete a una docena de buitres. El espectáculo me atraía y a la vez me repelía. Ahítas, las aves apenas podían remontar el vuelo [...]. Quedé como fascinado ante aquella visión y aparte de su grosero materialismo tuve una vaga intuición de su significado metafísico» (1991: 59). Véase también la explicación de los orígenes de esta teoría del *carnuzo* que da el estudioso en su libro *El enigma sin fin* (pp. 23-30).

23 En *Elisa, vida mía*, Saura explota una pesadilla y *el carnuzo* creando la toma de las cabezas desolladas de dos caballos (véase el fotograma en la página 79). Explica Saura: «Más que un homenaje a Buñuel [...] es un sueño suyo que yo me apropié inmediatamente porque me pareció una idea terrible, una obsesión de viejo» (Sánchez Vidal, 1988a: 124). Es obvio que Saura ya se había apropiado de mucho del «arsenal cinematográfico» y de la vida de Buñuel en *La caza*.



4. Los primeros planos de tres caras tiroteadas —Alejandro (Jorge Mistral) de *Abismos de pasión* de Buñuel, y las de Paco (Alfredo Mayo) y Luis (José María Prada) de *La caza*— al final de las dos películas.

José (Ismael Merlo) mata a Paco (Alfredo Mayo) con otro disparo de escopeta en plena cara, y Saura vuelve a mostrar los efectos del disparo utilizando un primer plano de la cara ensangrentada de Paco antes de caer melodramáticamente muerto en el riachuelo que cruza la hondonada donde la cuadrilla ha pasado la jornada. Curiosamente, Saura duplica este efecto haciendo que José desencerraje otro escopetazo en plena cara de Luis (José María Prada), y los horrorosos efectos de este disparo también se muestran en primer plano. Que se sepa, antes de 1965 Saura no había visto *Abismos de pasión*; por tanto, los asesinos desquiciados y las espeluznantes imágenes de caras acibilladas en los dos filmes resultan ser tan semejantes que uno diría que en *La caza* hay gato encerrado, que Saura podría haber tenido un ayudante de dirección llamado Luis Buñuel.

Hay otras dos imágenes en *La caza* que evocan los primeros pasos cinematográficos de Luis Buñuel y su relación con Salvador Dalí y el surrealismo. Puede tratarse de una coincidencia verdaderamente casual, pero arrojan luz sobre una vertiente bromista en *La caza* que ha pasado desapercibida por la crítica, y que corre pareja con la ya legendaria socarronería fílmica de Buñuel. De ahí su interés. Después de que Luis tirotea el maniquí, José, fuera de control, golpea a Luis, que cae al suelo. La toma de la cabeza de Luis trae a la memoria



5. Sobre estas líneas un detalle de *La persistencia de la memoria* de Dalí, la cabeza de Luis después de ser golpeado por José y un plano detalle del ojo de José durante la siesta.



las cabezas autorretratadas de Salvador Dalí en sus pinturas surrealistas, sobre todo su «semejanza» en su cuadro de relojes blandos, *La persistencia de la memoria* (1930). Estas imágenes vuelven a levantar sospechas, ya que parece haber una inspiración o explotación de recursos buñuelianos y dalinianos en *La caza*.

Es más, esta intertextualidad imaginaria lleva a uno a plantearse muchas preguntas: ¿No estarían Saura y Buñuel desafiando las memorias del público espectador, o apostando fuerte a que tanto este como la censura no se dieran cuenta de la gran broma (o venganza fina) que estaban llevando a cabo con el régimen del general Franco, con Dalí, su arte y su apoyo de la dictadura?²⁴ El

24 En su libro *Retrato de Carlos Saura*, Agustín Sánchez Vidal analiza algunas fotografías que expuso Saura en 1953 y su «inicial arrimo al surrealismo» (1998: 52). No cabe duda de que Carlos Saura, fotógrafo también, conocía y se inspiraba en la obra de Dalí. Por otra parte, el apoyo de Dalí al general Franco y su régimen es indudable. Sirva esta afirmación del pintor como ejemplo: «Antes de Franco, muchos políticos y nuevos gobiernos no tenían otras razones que las de venir a aumentar la confusión, la mentira y el desorden en España. Franco ha roto categóricamente con esa tradición, instaurando la claridad, la verdad y el orden en el país en uno de los momentos más anárquicos del mundo» (Herrera, 2004: 190).

hecho de que Buñuel fuera un hombre «maldito si no inexistente para muchos españoles de entonces» (Brasó, 1974: 40) no solo ayudaría a los cineastas a camuflar su intervención o presencia en *La caza*, sino que los instaría a atreverse a fundir talentos y a refocilarse un poco a costa de esta ignorancia. No cabe duda de que Buñuel estaba muy familiarizado con la película y la seriedad de su director, ya que llegó a aseverar: «Quiero mucho y creo en Carlos Saura, aunque es un poco alemán. A veces le digo que no tiene sentido del humor» (Sánchez Vidal, 1988a: 20). Y en una carta que mandó a Ricardo Muñoz Suay en 1966, Buñuel también reveló su familiaridad con *La caza* escribiendo lo siguiente: «Me encantó lo que me dices sobre el filme de Saura [...]. Yo estoy seguro que es bueno bajo todos sus aspectos» (Sánchez Vidal, 1988a: 39). Es más, para Víctor Fuentes: «a Buñuel [...] le gustaba repetir que en el arte todo lo que no es tradición es plagio» (1993: 139). Por su parte, y haciendo eco de su compatriota, Saura afirma: «Si hay una cosa que me gusta, yo me lo apropio y es mía, y no tengo por qué dar explicaciones a nadie» (Torres, 1998: 57). Es este juego entre guasa, memoria y recursos llamativamente coincidentes tramado por los creadores de *La caza* lo que se pretende dilucidar en lo que sigue.

1.3. Buñuel: cazador y director cinegético

Otros dos factores a tener en cuenta para establecer la presencia de Buñuel en *La caza* son su larga experiencia venatoria y el uso de la misma en sus propios filmes. Esta doble pericia estrecha la conexión entre Buñuel, *La caza* y su realizador, puesto que este ha confesado que no sabía nada sobre el deporte, y que incluso le desagradaba sobremanera.²⁵ Este desconocimiento, junto con el deseo de crear una pátina de verosimilitud cinegética en la película, instó a Saura y a su coguionista, Angelino Fons, a leerse e inspirarse en dos especialistas en asuntos venatorios: José Ortega y Gasset y su célebre ensayo «La caza» (1943), y Miguel Delibes y el capítulo III —«El Conejo»— de su tratado *El libro de la caza menor* (1964).

25 En un escrito titulado «Notas sobre *La caza*» publicado en la revista *Griffith*, Saura afirma: «Para mí, la caza no tiene apenas justificación (sobre todo, ninguna desde el punto de vista de la víctima). Yo he intentado en mi película mostrar, por una parte, que la caza, aunque sea la caza del conejo, es una crueldad, y, por otra, que el hombre es un ser tan indefenso como el conejo cuando es sañudamente perseguido por el hurón» (1965: 37).



6. Imágenes de Buñuel, cazador y director exiliado en los EE.UU. en los años 30-40, y del veterano cineasta haciendo uso de sus conocimientos de las armas para dirigir *La Vía Láctea* (1969).

Como se detallará en el tercer capítulo de este estudio, estos expertos y sus escritos desempeñaron un papel relevante en la redacción del guión de *La caza*. Pero estas influencias no habrían bastado para realizar un filme que ha marcado un hito en la carrera de Saura y ha marcado una época en el cine español de posguerra. Es decir, la impericia cinegética de los guionistas «oficiales», junto con la precaria coyuntura profesional que atravesaba Saura, tenían que haberles esforzado a buscar ayuda en otro lado.²⁶ Aquí también la sombra furtiva de Luis Buñuel vuelve a gravitar sobre la realización de *La caza*.

Luis Buñuel era muy aficionado a la caza y no dejaba de jactarse de sus proezas cinegéticas. Un ejemplo del libro *Conversaciones con Luis Buñuel*: «He sido bastante buen cazador. Siempre con remordimientos, pero bastante buen cazador» (Aub, 1985: 100). También era un apasionado coleccionista de armas de fuego, «oscuros objetos de su deseo», cuyos efectos especiales y simbología fue incorporando en su obra desde su primer

26 Relata Sánchez Vidal: «Saura ha confesado que abordó este proyecto “en un momento en el que, de verdad, pensaba que no hacía más cine en mi vida y estaba a punto de aceptar el cine publicitario o volver a la fotografía, porque no podía más”» (1988a: 41).

filme, *Un perro andaluz*, hasta sus últimos, *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo*. Es más, en los años cincuenta y sesenta había rodado varios filmes —*Susana*, *Abismos de pasión*, *El río y la muerte* y *La joven*— en cuyas tramas la caza, los cazadores, las armas y las presas forman trasfondos, motivos y recursos simbólicos claves. En *El río y la muerte* y *La joven*, incluso hay escenas de cacerías de conejos; y *La joven*, como *La caza*, tiene lugar en un coto en el que vive una chica inocente.²⁷ Debe notarse que la creación de escenas venatorias con conejos y el filmar en un coto facilitaban los rodajes, además de disminuir los gastos de los mismos. Es decir, de estar Buñuel entre bastidores en la creación de *La caza*, la combinación de experiencia venatoria, armamentística y filmica que él atesoraba no solo le habrían hecho un asesor idóneo, sino un aval inapreciable con el que Saura podría haber calmado los nervios que pudiese padecer Elías Querejeta.

La larga experiencia venatoria y cinematográfica de Buñuel también pudo haber sido decisiva desde una —ya aludida— perspectiva crematística. A lo largo de la década de los cincuenta Buñuel venía haciendo películas baratas pero sorprendentemente buenas en «el mundo subartístico del cine mexicano» (Fuentes, 1993: 40). Si bien él las denominaba «películas alimenticias», filmes como *Susana*, *Él*, *Ensayo de un crimen* y *Abismos de pasión* no solo tuvieron éxito, sino que han sido objeto de múltiples elogios posteriores.²⁸ Su genio no solo radicaba en su pericia cinematográfica, sino en saber colaborar en un guión y en saber aprovechar al máximo «la penuria de medios cinematográficos [y] exiguos presupuestos con los que se desenvolvió en México» (Fuentes, 1993: 40). Si las condiciones limitadoras del cine mexicano supusieron «un acicate para la imaginación creadora de Buñuel» (Fuentes, 1993: 14), paradójicamente, estos mismos impedimentos (sobre todo la censura) extremarían su capacidad artística cuando

27 Hay otras semejanzas notables entre *La caza* y *La joven*. Ante todo, Carmen (Violeta García), la ingenua sobrina del guarda Juan, evoca la figura de Evvie (Kay Meersman), la joven protagonista que pierde su inocencia en el filme de Buñuel. Asimismo, en *La joven*, Travers (Bernie Hamilton) queda atrapado en un cepo colocado para pillar a los furtivos, trampas que reaparecen en *La caza* y que José hará saltar para no caer víctima. El motivo de la caza del ser humano aparece, pues, en las dos películas. Debe recordarse que Saura vio *La joven* en Cannes en 1960. Este hecho vuelve a señalar una posible inspiración buñueliana, si no la colaboración de Buñuel en *La caza*.

28 Véanse, por ejemplo, los libros de Fuentes, Durgnat, Evans y Edwards.

volvió a rodar películas en su patria. Es el caso de *Viridiana*, *Tristana* y, probablemente, *La caza*. Entonces, en un doble sentido económico y creativo, la colaboración del veterano cineasta en *La caza* también habría sido una garantía para Querejeta y Saura ya que, irónicamente, ellos también se veían esforzados a hacer cine en «otro mundo subartístico»: la España franquista.²⁹ Es más, al Buñuel promotor del nuevo cine de los sesenta, le tendría que haber deleitado echar una mano a un amigo cuya carrera él había fastidiado durante dos años. Y dada la precariedad profesional de Saura, el joven director no tendría nada que perder aceptando el asesoramiento de Buñuel.³⁰ Finalmente, según Víctor Fuentes, todas las películas de Buñuel llevan dentro «otra película personal, secreta, hecha para él y sus amigos» (1993: 50). Debido a las «coincidencias profundas» entre los dos directores, cabe aventurar que también podría haber algo «secreto y personal» detrás de *La caza*. Otra prueba de ello es que Saura ha admitido lo siguiente: «*La caza* surge como una necesidad vital de hacer una película con personajes más conocidos por mí [...] señores reales que me sirvieron de referencia [...]. Aquí me encontraba con unos personajes de carne y hueso que yo conocía» (Sánchez Vidal, 1988a: 45). Se verá que, al menos, uno de los personajes de *La caza* se fundamenta en un «señor real» llamado Luis Buñuel.

Por ende, desde una perspectiva venatoria y fílmica, también es plausible conjeturar que Buñuel podría haber constituido otro de los puntales de *La caza*. Aun más, únicamente a través de una dilucidación de lo cinegético y del «arsenal de recursos y procedimientos» (Fuentes, 1993: 76) buñuelianos y su reaparición y explotación en *La caza*, se comprenderá la mordaz y cómica doble censura del régimen franquista que los dos cineastas aragoneses llevan a cabo en *La caza*. Véamosla, centrando nuestro análisis en una equiparación de *La caza* con dos de las películas buñuelianas de trasfondo campestre y cinegético: *Susana* y *Abismos de pasión*.

29 Querejeta respalda esta noción al afirmar: «Para mí [*La caza*] significó que ese tipo de cine se podía hacer aunque estuviéramos en España» (Sánchez Vidal, 1988a: 42).

30 Puede que Saura aluda a este asesoramiento al relatar a Álvaro del Amo et ál.: «Te digo esto porque *La caza* se la conté a Buñuel. Le gustó mucho la historia, hasta tal punto que quiere que le dedique la película, y no la ha visto» (1966: 24).

1.4. El discreto (des)encanto de la burguesía franquista y otras coincidencias

Es sabido que Buñuel hizo carrera llevando a cabo «una demoledora crítica de los valores morales y sociales de la sociedad cristiano-burguesa patriarcal» (Fuentes, 1993: 116), y *Susana* y *Abismos de pasión* encajan perfectamente en esta vertiente de su cinematografía. Por su parte, Saura, significativamente, da en *La caza* un viraje haciendo un filme que también gira mayormente en torno a una «demoledora crítica» de la burguesía española de posguerra. De hecho, puede verse como una ventana indiscreta por la que Saura revela un desencanto sumamente buñueliano con «la barbarie y desorientación de una clase que [...] se encuentra a la deriva» (Fuentes, 2000: 106).³¹ Las propiedades campestres en que se ambientan *Susana*, *Abismos de pasión* y *La caza* constituyen un obvio enlace escénico y clasista entre las tres películas. No solo proporcionan gran parte de la eficacia narrativa de los filmes (una unidad de lugar, acción y tiempo), sino que se explotan para lanzar pullas contra sus propietarios y su manera de ser. Las dos películas de Buñuel tienen lugar en haciendas mejicanas, aparentemente muestras del bienestar y la decencia de la burguesía rural mejicana. No obstante, en los dos filmes, «La visión idealizada de la vida en la hacienda mexicana de la comedia ranchera [...] salta dinamitada» (Fuentes, 1993: 56). Aunque *La caza* gira en torno a la burguesía urbana, con la excepción de las secuencias en el bar que abren el filme y la excursión al pueblo a mediodía, toda la acción transcurre en el coto de José, personaje que ha organizado la cacería con el fin de dar un sablazo a su amigo Paco. Pero a diferencia de las haciendas mejicanas, la finca española se compone de una casa mísera, unas tierras sin explotar y el valle desértico donde la cuadrilla pasará el día. Todo ello parece justificar el préstamo que José persigue, si bien el abandono de la propiedad y los comentarios de los otros personajes revelan que José tiene la culpa de su apuro. Por ejemplo, Juan (Fernando Sánchez Polack), el guarda, hace este comentario a su sobrina: «La tierra es buena, se podría sacar una cosecha decente. Pero eso a él qué le importa» (14). Y Paco le echa en cara a José su condi-

31 Escribe Román Gubern: «*La caza* es [...] por debajo de su anécdota narrativa, el testimonio de una clase dominante devorada por sus propias contradicciones y realizada en un asfixiante *huis clos* al aire libre» (1986: 155).

ción privilegiada con este comentario: «A ti todo te ha sido fácil [...]. Todo te lo has encontrado hecho» (37).³² Por tanto, la finca y su dueño hacen burla del tradicional absentismo de la burguesía rural española que ni sabe ni quiere explotar debidamente sus propiedades.

Estos microcosmos rústicos permiten que la cámara pueda aislar y escrutar la conducta de esta clase social y, al mismo tiempo, seguir aludiendo a un contexto sociopolítico más amplio. Por ejemplo, según Víctor Fuentes, «hay en todo el cine mexicano de Buñuel una presencia de los olvidados» (1993: 58). *La caza* también revela y critica la degradación de unos pocos «olvidados» que subsisten en el *hinterland* español. Cuando José entra en la casa de Juan, se topa con una vieja delirante, la madre del guarda. Más tarde, Juan explica al terrateniente: «Yo me la he subido del pueblo, porque allí estaba mucho peor» (17-A). Y el escenario de *La caza* es, indudablemente, una «tierra sin pan» cuyos pobres lugareños servían para poner en solfa los planes de desarrollo y el tono triunfalista del régimen dictatorial. Irónicamente, Juan de veras necesita dinero, pero José se niega a echarle una mano alegando lo siguiente: «Las cosas no andan muy bien últimamente. Si me lo hubieras pedido [...] incluso este invierno, se podría haber arreglado. Lo siento, Juan» (18). La cámara también ayuda a efectuar esta crítica enfocando alternativamente la miseria campestre y el materialismo de los cazadores: burro/Land Rover, cepos/relucientes armas, perra/hurón, etc. Por otra parte, el coto y su dueño también suscitan y denuestran las cacerías exclusivas que se celebraban en fincas rústicas de este tipo, y en las que participaban asiduamente el general Franco y sus seguidores. Como la propiedad de José, muchas tierras cultivables en España se descuidaban a fin de mejorar la caza. Es decir, José representa una clase social a la que tampoco le importaba demasiado la miseria del campesinado. Para Sánchez Vidal, el verdadero tema de *La caza* es «la sociedad española emanada de la guerra civil» (1998a: 48). Tiene razón, la visión de la burguesía española del franquismo vuelve a «saltar dinamitada» en *La caza*, pero se verá que el espectro crítico del filme es mucho más amplio.

32 Afirma Saura: «El problema con Merlo es el contrario al de Alfredo Mayo. Es el hombre que, en un momento determinado, ha tenido todas las posibilidades en la mano y las ha ido destruyendo» (Del Amo, 1966: 21).

En una entrevista con Elena Poniatowska en 1960, Buñuel declara lo siguiente: «La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura, etc., en fin los llamados “pilares de la sociedad”» (Fuentes, 1993: 28). Y sobre la burguesía española, Saura dice a Augusto M. Torres: «Después de *La caza* [...] me di cuenta de que la burguesía española [...] tiene una serie de imágenes fijas: una noción medieval [...] de la mujer como objeto [...] Cada día estamos más y más rodeados de máquinas, y por los objetos. De modo que la vida moderna se ha vuelto un caos espantoso» (1969: 31).³³ En efecto, los delirios de la madre de Juan y el frenesí de los hurones enjaulados que le hacen compañía, preludian la histeria «homicida» de los cazadores al final del filme. En suma, durante el rodaje los pareceres sociopolíticos y sentimientos anti-burgueses de los dos directores (¡ambos nacidos en el seno de la alta burguesía española!) empiezan a correr absolutamente parejos. De hecho, Buñuel hizo este comentario a Ricardo Muñoz Suay sobre *La caza*: «Pero así como en *El acorazado Potemkin*, cuando sales de verlo tienes ganas de hacer la revolución y matar burgueses (se ríe), en *La caza* te quedas hecho polvo» (Aub, 1985: 424). He aquí otro indicio de una posible influencia o presencia ideológica de Buñuel en la película.

Otro punto en común entre estas tres películas es la creación de ambientes de terror en las primeras secuencias de cada filme. *Susana* empieza arrojando a la protagonista en la celda de un reformatorio, un escenario oscuro, poblado de arañas, ratas y murciélagos, y en el que retumban los truenos de una melodramática tormenta que no augura nada bueno. *Abismos de pasión*, inspirada en *Cumbres borrascosas* de Emily Brönte, empieza con la toma de un árbol esquelético en el que se posa una bandada de buitres. De pronto suenan tiros y los pájaros de mal agüero levantan el vuelo: otra escena premonitoria. Acto seguido se pasa al lujoso interior de la ha-

33 Lo que Víctor Fuentes afirma sobre *Él* («una demoledora crítica de los valores morales y sociales de la sociedad cristiano-burguesa patriarcal» [1993: 116]), puede aplicarse a *La caza* y otras muchas películas buñuelianas (*El bruto*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín* y *El ángel exterminador*). En su exégesis de *El ángel exterminador* y *El discreto encanto de la burguesía*, Paul Sandro señala la importancia del materialismo y consumismo tan visibles en *La caza*, al afirmar sobre los filmes buñuelianos: «Thematically, both films are in large part about excessive consumption» (2003: 71).



7. Los buitres tiroteados levantan el vuelo al principio de *Abismos de pasión*.

cienda en el que entra Catarina, vestida de campo y llevando una escopeta. Obviamente, ha sido ella quien ha disparado contra los buitres. Es, pues, una mujer diferente: una cazadora fálica y fatídica, y —como irá cogliendo el espectador— una domadora del sexo contrario, incluso fantasmagóricamente después de morir. Al igual que en *Susana*, en *Abismos* los cielos tormentosos y los truenos preludian su ya comentado desenlace terrorífico. Aunque *La caza* se inicie con un cierto aire de expectación y excitación, esta felicidad se desvanece rápidamente. Paco y José hablan de otro compañero, Arturo, y su «desgracia», infortunio que Paco explicará a Enrique en la secuencia 24 con esta frase: «[Arturo] hizo un desfallo y se suicidó cuando lo descubrieron» (29). En el bar, Luis se emborracha y habla del peligro de la contaminación nuclear, y antes de llegar al cazadero, la cámara enfoca unas cuevas-búnkeres que evocan los desastres de la guerra civil. Es decir, en las primeras escenas de *Abismos de pasión* y *La caza*, las tomas y lo dicho por los actores constituyen la crónica de unas muertes anunciadas.

Hay otras semejanzas estructurales y argumentales entre las tres películas. En todas, los personajes principales irrumpen en sus respectivas «tierras calientes», y allí no solo acaban trastornando la tranquilidad natural de estos lugares sino que terminan generando agresividades de todo tipo. Después de escaparse del reformatorio, Susana (Rosita Quintana) llega a la hacienda de don Guadalupe (Fernando Soler). Allí la luminosidad del campo y del hogar

alumbran el esplendor corporal de la seductora fugitiva. Su sensualidad caldea los instintos básicos de los hombres y aviva la ira de las mujeres del rancho, pero al final, las fuerzas del bien triunfarán y los guardas del reformatorio sacarán a Susana a rastras de la hacienda. En *Abismos*, Alejandro vuelve a El Robledal con el fin de reencontrarse con su gran amor, Catarina, solo para descubrir que se había casado con Eduardo (Ernesto Alonso). Pero el trastornado intruso no cesará en su persecución de Catarina. En esta hacienda, tanto los relámpagos como los cielos rasos iluminan las pasiones reprimidas de los personajes, augurando así una explosión de las mismas al final. En *La caza*, los escopeteros estropean la estancada tranquilidad de la finca con su Land Rover, su transistor y las detonaciones de sus armas. Irónicamente, es una paz que los tres veteranos ya habían destruido cuando combatieron allí durante la guerra. De vuelta a este campo de batalla/cazadero, el tórrido sol los atosiga y alumbra sin piedad. Primero, hará que se quiten la ropa, que exhiban su desgaste físico. Luego, este atosigamiento causará que se expongan psicológicamente hablándose en *off*. Por ejemplo, en la secuencia 25, la «voz de José» informa: «Todos hemos cambiado, pero Paco [...]. Paco parece otra persona [...]. Ahora debe pensar que soy un inútil, como Luis, como Juan [...]. Nos estamos asando vivos [...].» (34). Estas voces e imágenes generan una doble exposición de represiones a punto de estallar. Confirma Saura: «Buena parte de la eficacia de *La caza* se deduce [...] de su utilización de la violencia, y para eso era necesario materializarla sin tapujos» (Sánchez Vidal, 1988a: 44). La jornada en este *abismo cinégetico* y los efectos negativos del turístico sol de España ponen de manifiesto este salvajismo con una sutil ironía. Buñuel elogia *La caza* afirmando que «con su violencia tan ibérica, era la mejor [película] que había visto de todo el cine español» (Sánchez Vidal, 1988a: 44).³⁴ Esta cita y la creciente brutalidad «bu-

34 En *Conversaciones con Luis Buñuel*, Max Aub hace este comentario al cineasta: «En el fondo, el tema fundamental de tu arte es la violencia». Contesta Buñuel: «Sí» (1985: 151). Rememora Saura: «Nos quitaron las alusiones a la guerra de España y no había más que una o dos en el guión [...] Está la guerra de España, desde luego, pero cuando la hicimos pensamos que podía tener un significado más amplio; creo que acertamos, puesto que tuvo un éxito enorme, por ejemplo, en Estados Unidos, donde las alusiones a la guerra de España resultan mucho más lejanas, aunque algún crítico ha hablado mucho de ella; he hablado con personas que me decían que lo mismo podía suceder si los que están cazando hubiesen hecho la guerra del Vietnam. Naturalmente está hecha en España, tiene características españolas, los personajes son españoles y yo lo que conozco es España, pero quitamos deliberadamente esas alusiones directísimas, porque incluso nos pareció demasiado fácil» (Torres, 1969: 31).

ñueliana» de los cazadores constituyen otro indicio de que el veterano director estaba —como mínimo— muy familiarizado con *La caza*.

En los tres filmes, una madre naturaleza implacable hará salir a flor de piel los instintos más elementales del *homo sapiens*: el procreativo (léase el sexo, el placer) y el cinegético (léase la alimentación, la carne, la muerte). Significativamente, el epígrafe de *Abismos* —«Los personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones»— también cimenta y explica la conducta de los personajes de *Susana* y *La caza*. Sin duda, el retorno del nuevo rico Alejandro y la llegada de la fugitiva Susana a sus respectivas haciendas siembran la confusión erótica en estos lugares, mientras que los cazadores y las escenas de sus actividades venatorias en las dos películas refuerzan esta carnalidad. Buñuel respalda esta idea e indica su objetivo afirmando lo siguiente: «en una sociedad rígidamente jerárquica, el sexo —que no respeta ninguna barrera ni obedece ninguna ley— puede en cualquier momento convertirse en un agente de caos» (1982: 14). En el coto de José, es la afición venatoria lo que, al parecer, trastorna a todos los cazadores: ¿A quién se le ocurre cazar conejos en pleno verano? Pero el deporte no solo resucita los ancestrales instintos depredadores de los urbanitas, sino que camufla sus apetencias carnales. Recordemos que el título original, *La caza del conejo*, fue censurado por sus posibles connotaciones sexuales. Como se verá en breve, Saura logra erotizar *La caza* y burlarse de la censura subvirtiendo el deporte y a sus practicantes. Lo importante aquí es reconocer que lo que Buñuel había afirmado sobre *La edad de oro* —«El instinto sexual y el sentido de la muerte forman la sustancia del film» (García Buñuel, 1985: 82)— fundamenta *Susana*, *Abismos* y también *La caza*.

Pero es mediante la llegada de los hurones al cazadero cuando Saura combina lo instintivo y lo mortífero en su tercer largometraje. Estos animales son auténticos profesionales de la caza del conejo y sus instintos depredadores —vistos tan gráficamente en la secuencia de la persecución subterránea— resaltan y se contrastan con la igualmente gráfica bestialidad de los cazadores.³⁵

35 El *press book* de *La caza* dedica un párrafo a la historia natural del hurón ([*Mustela putorius furo*]), lo que señala el realismo o naturalismo que apuntala la cinta; por ejemplo: «Este animal es naturalmente enemigo mortal del conejo: cuando se presenta uno, aunque esté muerto, a un hurón nuevo que nunca lo ha visto, se tira a él, y le muerde con furor: si está vivo, le coge por el cuello o por la nariz y le chupa la sangre» (s. pág.).

Sin embargo, por muy repulsivos que parezcan los hurones y por muy cruel que pueda parecer su oficio, su conducta instintiva es correcta por naturaleza. Por el contrario, al final de esta cacería, cuando Paco acribilla sádicamente al hurón y a un conejo, su sinrazón desconcierta tanto a sus compañeros como al espectador. No obstante, tal vez revele las raíces cinematográficas del personaje. Afirma Víctor Fuentes: «muchos de los personajes buñuelianos son como bestias [...] porque sus actos son pre-antecedentes a toda diferenciación del hombre del animal» (1993: 73). Este parece ser el caso de Paco, ya que es, sin duda, el mejor depredador burgués de la cuadrilla.³⁶ Es un oportunista sexual (se casó por dinero), una persona tan desapacible como desaprensiva, que asevera: «La caza es como todo: el pez grande se come al chico» (9). Y Luis señala esta característica contando lo siguiente a Enrique: «Paco es así [...] cuando tiene un amigo es para ver lo que puede sacar de él» (28). Acusa, pues, un atavismo cultural y un carácter semianimal muy buñuelianos.³⁷ Por otra parte, muchos estudiosos de *La caza* han anotado que los modales cinegéticos y el acusado deterioro físico de Paco (Alfredo Mayo fue el galán del cine franquista) no solo espectacularizan a su posible tocayo (el anciano y desfasado Francisco Franco), sino que metaforizan el primitivismo sociopolítico de la España dictatorial. En su libro, *El mundo de Luis Buñuel*, Agustín Sánchez Vidal respalda esta noción cuando escribe: «En la mitología personal del grupo de la Residencia [de Estudiantes] es lo que se llamaba un *carnuzo*, y además de emplearlo en su sentido literal (las carroñas de burros en *Un perro andaluz*, por ejemplo) se aplicaba a todo lo desfasado y anticuado» (1999: 153).

Pero Saura apunta a otro blanco igualmente importante en esta escena. Y es la sentencia del guarda al levantar el cadáver de su hurón muerto —«El animalito cumplió con su obligación, don José» (44)— lo que nos da una pista: la reacción de Juan no solo pone en tela de juicio la conducta de esta bur-

36 Lo que dice Saura sobre Paco confirma esta noción: «es un hombre que ha estado al servicio de alguien y ahora resulta que lo que quiere es tener a su servicio a los demás, lo cual es una evolución natural de cierto tipo de individuo, que adquiere poder, una situación económica fuerte y, en consecuencia, un ansia de dominio, que en Mayo está especialmente acentuada» (Del Amo, 1966: 21).

37 Escribe Víctor Fuentes en *La mirada de Buñuel*: «los animales nos sirven en su cine como espejo de nuestra condición de seres de la especie, inseparablemente unidos a la Naturaleza» (2005: 122). Ciertamente, hay algo de animalidad en Paco y los demás cazadores saurianos.

guesía ociosa, sino la capacidad destructiva de toda la humanidad. Este contraste entre los instintos cinegéticos y naturales del hurón y la bestialidad gratuita e insensata de Paco muestra a las claras una muy buñueliana disyuntiva progreso-primitivismo en *La caza*. Y la crítica que Saura lleva a cabo contra la llamada «especie escogida» en esta escena es tan demoledora como la expiación que la madre naturaleza hará de los seres humanos al final de su filme.³⁸

Para Buñuel, tan influido por el surrealismo y las nociones de Freud, el cine era el mejor medio para revelar los sueños y las inquietudes psíquicas de sus personajes.³⁹ Por otra parte, sabía que la obligación principal de todo cineasta era divertir a su público espectador. Por eso, en su libro de memorias, *Mi último suspiro*, el realizador explica que un guión no ha de dejar «ni un instante en reposo la atención de los espectadores [...] nunca debe aburrir» (1982: 236-37). Su doble afán de hacer «del inconsciente una fuente de su creación artística» (Fuentes, 1993: 42) y de entretener al espectador apuntala muchas de sus películas. En *La caza*, Saura parece acatar estas normas buñuelianas embrollando la trama lineal de su filme con una escena onírica.⁴⁰ En las secuencias 24 y 27, mientras Paco y José duer-

38 Afirma Saura: «El tema de *La caza* es un problema internacional, en cuanto a la agresividad que hay en el mundo, la inutilidad de la guerra, la inutilidad de la muerte, la inutilidad de la caza» (Del Amo, 1966: 20).

39 Ante la pregunta de Max Aub: «¿Ha tenido Freud una influencia especial en tu obra?» Buñuel contesta: «No lo sé. Lo que sí puedo asegurar es que leí mucho de Freud, desde el veintitrés» (1985: 158). Escribe Víctor Fuentes en *Buñuel en México*: «Buñuel fue uno de los primeros creadores de nuestro siglo que —conscientemente— hizo del inconsciente una fuente de su creación artística [...] esas imágenes y símbolos que conmueven, fascinan o desasosiegan al espectador» (1993: 42). Debe notarse que el sueño es sumamente importante en *Tristana*, filme que Buñuel trata de rodar en España en 1964. Y en *Susana*, cuando la paz y tranquilidad vuelven a reinar en la hacienda, don Guadalupe —evocando a Calderón de la Barca, a Freud y a los surrealistas— dice que todo había sido un sueño. Finalmente, en *La mirada de Buñuel*, Víctor Fuentes apunta: «Se ha escrito muchísimo sobre el uso y los significados de los sueños en Buñuel y hasta un libro con el título de *Buñuel: arquitecto de los sueños*» (2005: 287).

40 Una prueba fehaciente de la influencia o presencia de Buñuel en *La caza* es lo que el gran realizador escribe en un texto titulado «El cine, instrumento de poesía». Afirma: «El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño» (Sánchez Vidal, 1993: 42). La secuencia onírica de *La caza* parece basarse o rendir homenaje a estas nociones de Buñuel. Afirma Saura: «El término realidad, yo lo entiendo como realidad total; realidad es

men la siesta, la cámara recorre en primerísimo plano sus cuerpos al mismo tiempo que se oyen las voces en *off* de los dos soñadores y las de las personas con quienes sueñan y conversan.⁴¹ Lo dicho por Saura sobre el realismo en *La caza* ayuda a percibir las raíces buñuelianas de estas secuencias, y de toda la película:

En *La caza* traté de ampliar el campo del «realismo» [...] Yo estaba convencido de que la realidad era más compleja y quizá porque me interesaban más los individuos que la sociedad, creía que los sueños, las alucinaciones y las imágenes de los pensamientos tenían tanta fuerza e idéntica entidad que hechos más concretos y tangibles. Creía y creo que el cine está especialmente dotado para ensamblar estructuras en ese caos que es la mente del hombre. Por eso durante muchos años mis modelos han sido Dreyer, Buñuel, Fellini y Bergman. (Sánchez Vidal, 1998: 74).⁴²

Obviamente, a los dos cazadores soñadores les atormentan profundos conflictos. En el primer sueño, la «voz de Paco» dialoga con una «voz de niño», aparentemente la de su hijo. Este relata una pesadilla que tuvo por haber visto la televisión, sueño dentro de un sueño en el que Paco revela una falta de comprensión paterna y un tremendo desfase generacional, sobre todo cuando acaba diciendo de los jóvenes que «no hacen nada en todo el día y sueñan con perros [...] si se hubieran criado como yo» (33). El soña-

lo que se percibe directamente, inmediatamente; realidad es también lo que uno sueña, lo que uno quiere que suceda y no sucede [...]. Yo lo que he intentado en “La caza” es buscar una realidad total [...] Por un lado, he sido muy objetivo en cuanto a las cosas que suceden delante de la cámara [...]. Por otra parte, he intentado jugar con los pensamientos de esos personajes y, por último, solamente en la secuencia de la siesta, intentar introducirme en su interior para ver lo que sueñan» (Del Amo, 1966: 18).

41 Román Gubern llama estos planos «encuadres microfisionómicos» (155). Y Saura explica que este clima onírico fue «facilitado por la introducción de la óptica makroilar [...] que permitía enfocar de diez centímetros hasta infinito» (Sánchez Vidal, 1988a: 48). Luis Cuadrado, el operador de *La caza*, aclara: «El makroilar se emplea normalmente en publicidad para los mismos fines. A Saura le interesaba concentrar todo el interés del espectador sobre centros muy pequeños: un gatillo, los cartuchos, etc. El makroilar no tiene ningún misterio; es un objetivo que tiene la propiedad de un enfoque muy corto» (Bilbaúa, 1966: 9).

42 Escribe Víctor Fuentes: «Todas las vertientes del “realismo” que inciden en la obra cinematográfica de Buñuel (realismo hispano, costumbrismo-naturalismo, surrealismo, realismo crítico-social, realismo mágico, hasta aspectos del neorrealismo) se funden [...] en un afán de alcanzar una visión de la realidad» (1993: 63). Esta cita confirma el fuerte nexo artístico entre Buñuel y Saura.

dor y sus convicciones vuelven a parodiar a Franco o, al menos, la España caduca y retrógrada que el dictador había creado, y con la que seguiría soñando hasta el fin de su vida.

El segundo sueño gira en torno a las frustraciones económicas y sexuales de José, puesto que el cazador habla con dos mujeres que hay que suponer son su mujer y su amante, Maribel. Esta conversación también evidencia el envejecimiento de José y el torbellino emocional en que se halla:

Voz de mujer (Maligna): Te has envenenado. Tienes la piel vieja y seca [...]. Todo es mío. Los papeles son míos.

Voz de otra mujer (que se ríe contenta): Mira mi piel perfumada, como brilla al aire [...] Mira las gotas de agua resbalar por mi pecho.

Voz de José: Ayúdame [...]. No puedo moverme [...]. El brazo me quema [...]. No puedo moverme (34).

El uso de oníricas voces en *off* introduce nuevos personajes y relaciones, además de exponer lo que Víctor Fuentes denomina (refiriéndose a *Los olvidados*) «la porción nocturna del ser —el sueño, el deseo o las pulsiones» (1993: 30). Y mediante los sugerentes *travellings* por los cuerpos y caras de los soñadores, la cámara refuerza su desgaste físico, enfatizando así el miedo que este deterioro origina en los dos. Como la toma del conejo apestado (y más tarde, las de la oveja y el hurón muertos), la cámara revela el objetivo de Saura: convertir a los veteranos en unos *carnuzos* buñuelianos. El doble análisis exterior (físico-visual) e interior (onírico-psicológico) de estas breves secuencias de *La caza* corre parejo con el onirismo y surrealismo que Buñuel ya había utilizado en sus películas y los motivos principales de estos recursos: demostrar el caos de la existencia humana y crear un realismo fílmico más profundo.⁴³ Un corolario de estas llamativas conversaciones oníricas de *La caza* son las charlas que los cazadores traban acerca de su deporte, pero puede que indiquen otro asomo buñueliano. Curiosamente, en *Abis-*

43 Sánchez Vidal respalda estas nociones aseverando sobre este recurso que existe «la necesidad de aparejar el concepto de realismo abierto para poder pasar al interior de los personajes una vez exploradas concienzudamente sus conductas externas» (1998: 46). Afirma Buñuel: «El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo, razonable; pero la poesía, el misterio, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones. Confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro» (Aranda, 1975: 390).

mos de pasión hay un breve coloquio entre cazadores sobre su deporte muy similar a otro en *La caza*, ya que los dos giran en torno a varias especies cinegéticas sexualizadas. En *Abismos*, todo sucede una noche en «El Rancho», una vivienda apartada donde viven Ricardo y los recién casados Alejandro e Isabel (Lilia Prado). Ricardo (un alcohólico como Luis en *La caza*) juega a las cartas con tres cazadores y ha perdido mucho dinero. Mientras pide un préstamo a Alejandro, la cámara enfoca esta conversación supuestamente «cinegética» entre sus compañeros de juego:

Primer cazador-jugador: El domingo vamos al venado y al que mate una hembra le pondremos una multa.

Segundo cazador-jugador: Anteayer cazamos veintiocho liebres y no cazamos ninguna preñada.

Tercer cazador-jugador: Yo no soy como ustedes. Cuando salgo de caza, y lo hago todos los días, mato a todo lo que sale.

RICARDO [acercándose a Alejandro]: Alejandro, necesito más dinero.

ALEJANDRO: ¡No!

RICARDO: ¡Eres un ladrón! Dame un poco, un poco nada más.

Primer cazador-jugador [agarrando a Isabel por la cintura]: No tengas miedo, preciosa, que nosotros no tiramos nunca a las hembras.

Mediante estas jactancias y exageraciones cinegéticas (tan conocidas por Buñuel), estos cazadores lanzan pullas contra la virilidad de Alejandro. Se burlan así de su amor imposible con Catarina y su desamor para con su mujer Isabel, a quien Alejandro obliga a dormir en otra habitación. Irónica y melodramáticamente, todo esto impide que Alejandro «tire nunca a estas dos hembras» o que ninguna sea «liebre preñada», al menos, por él. Más importante aún, la negación de Alejandro a prestar dinero a Ricardo llevará a este a matarlo, y de forma y por motivos muy similares —como se ha visto— a los que empujan a José a aniquilar a Paco diez años más tarde en *La caza*. En el filme de Saura, la venación vuelve a ser, naturalmente, un tema de conversación que salpica todo el guión. Además de la ya mencionada explotación de los escritos de Ortega y Delibes para crear un aire de verosimilitud venatoria, los guionistas también pergeñaron sus propias discusiones cinegéticas repletas de comentarios chuscos para que sus cazadores tuviesen garra y sus creadores pudieran esquivar los tijeretazos de los censores. Tal vez el mejor ejemplo de esta treta sea una breve charla que tiene lugar mientras los cazadores comen una simbólica paella de conejo a mediodía. Al parecer, versa sobre la caza de los gazapos, pero tiene tantas

connotaciones tan obvia y descaradamente sexuales que sorprende que no fuese censurada.⁴⁴ Unos ejemplos:

JOSÉ [a Enrique, cazador novato y primerizo sexual]: Se nota que has ido poco de conejos.

PACO [a todos]: Hay quien levanta enseguida la escopeta para cazar el conejo, eso es un error, os lo dice un experto.

JOSÉ: El conejo es una cosa maravillosa. Sobre todo si es joven y tierno. El pelo suave, la viveza que tiene (32).

Debe remarcarse que José ha de estar pensando aquí en Maribel, seguramente (como revela su sueño) más «joven y tierna» que su mujer. Va quedando claro que los tres veteranos de Saura son tan falsos cazadores como obsesos sexuales. El conejo es, pues, una pieza secundaria, siendo el sexo y el vil metal sus presas principales. Por tanto, existen unas similitudes sorprendentes entre los trasfondos venatorios de las secuencias/conversaciones en *Abismos de pasión* y las de *La caza*: la erotización de la caza y las presas, la violencia originada por el dinero y las frustraciones sexuales y, finalmente, los dos endeudados que cogen sus escopetas para cometer los homicidios que ponen fin a estas películas. En resumen, estas conversaciones también hacen pensar que Buñuel podría haber echado una mano en la redacción del guión de *La caza*.

El afán de Buñuel de mantener en vilo al público espectador le llevaba a crear escenas de una naturalidad y profundidad extraordinarias. Por ejemplo, *Los olvidados* se inicia con tomas panorámicas de grandes ciudades

44 El *press book* de *La caza* da esta descripción del conejo ordinario (*Lepus cuniculus*): «Estos animales pueden engendrar y producir desde la edad de cinco o seis meses; aseguran que son constantes en sus amores, y que comúnmente toman una sola hembra y no la dejan; ésta se halla siempre en calor, o a lo menos en estado de recibir al macho» (s. pág.). Los nombres latinos del hurón —[*Mustela*] *Putorius furo*— y del conejo —*Lepus cuniculus*— y su parecido a ciertas palabras malsonantes —puta, coño, culo— también indican la carga erótica y socarrona de la película. Luis parafrasea esta descripción en la película al decir sobre las ratas y los conejos: «Las hembras tienen dos matrices y siempre están dispuestas» (32). Purroy y Varela, relatan acerca del conejo de monte (*Oryctolagus cuniculus*): «El humilde y prolífico conejo, que tanta hambre ha paliado en época de penuria, lleva una vida agitada ante la amenaza continua de la escopeta, el cepo, el diente y la garra del predador y, más aún, de la temible mixomatosis [...]. [Esta] pieza reina y popular de la caza menor [...] vive en sociedades jerárquicas dominadas por los machos, en régimen de poligamia» (118).

8. Los matarifes de *Abismos de pasión* y *La caza*.

cosmopolitas (París, Londres, Nueva York) seguidas de otras de unos jóvenes jugando a los toros en una plaza de la Ciudad de Méjico, un comportamiento nada cosmopolita, pero sí cotidiano y costumbrista. Sin embargo, este entrenamiento indica y refuerza simultáneamente la pobreza de los chicos, siendo su penuria el verdadero toro a que se tendrán que enfrentar durante sus vidas breves. Asimismo, su juego anticipa y alude a la violencia y a la muerte que invadirán sus existencias. En *Abismos de pasión*, hay otra de estas escenas tan llamativas como significativas —la matanza de un cerdo— que puede haber estimulado otra muy similar en *La caza*. En estas secuencias, Alejandro y Catarina salen a dar uno de sus múltiples paseos cuando la cámara pasa a enfocar a los gañanes de la hacienda sacando «de paseo» a un enorme cerdo. Lo arrastran chillando a una mesa donde será degollado con un cuchillo que uno de los matarifes afila en primer plano. Los chillidos se siguen escuchando aunque la cámara vuelve a enfocar a la pareja. De pronto hay un silencio ominoso. Obviamente, al cerdo le ha llegado su san Martín. Este *gag* es a la vez realista, costumbrista, terrorífico y premonitorio, ya que a Alejandro y Catarina también les llegará su hora. Pero, sin duda, esta matanza estimula el interés (¡o revulsión!) del espectador mientras aguanta otro paseo de los frustrados amantes.

En *La caza*, Saura divide a la cuadrilla en dos prácticamente desde el principio del filme, y estos pares de cazadores también darán varios paseos. Esta separación se observa a mediodía cuando José manda a Enrique y Luis a buscar pan en un pueblo cercano. Es una treta para que pueda dar un garbeo con Paco, hablar a solas con él y pedirle dinero. Mientras tanto, en el pueblo, Enrique y Luis presenciarán el sacrificio de una oveja que resulta ser sospechosamente «buñueliano». Originalmente, se trataba

de la matanza de un cerdo oficiada por un cura, escena que fue censurada y reemplazada por la de una oveja ya muerta y colgada a la que un matarife desuella y abre en canal con un cuchillo ante la cámara.⁴⁵ Es otro *carnuzo* que revuelve las tripas del espectador y surte el mismo efecto visceral que el repentino silencio del cerdo sacrificado en *Abismos de pasión*. De nuevo, se aprecia una nota de humor negro, si no surrealista, en *La caza*, a la vez que esta matanza resulta ser otra secuencia cruda, costumbrista y terrorífica. Por otra parte, hace alusión a los «olvidados» o «santos inocentes» del pueblucho casi abandonado, ya que ellos han sido sacrificados en aras de un cierto progreso que representan los cazadores. Y finalmente, es otra matanza que anticipa la masacre final de la película. Los paralelismos entre estos sacrificios costumbristas y su profundidad simbólica apoyan la noción de una influencia decisiva, si no una intervención directa de Buñuel en *La caza*.

Ahora bien, por muy intrigantes que parezcan las semejanzas ambientales, cinegéticas, estructurales, temáticas, narrativas, pictográficas e ideológicas entre estas tres películas, en realidad, solo constituyen un testimonio de amistad o un cúmulo de pruebas indirectas más o menos convincentes acerca de la relación entre *La caza*, Buñuel y su cine. A fin de demostrar que Buñuel tuvo una incidencia especial en *La caza*, es menester seguir ahondando en la realización y creación de *La caza*.

1.5. Luis: un personaje doblemente buñueliano

Pese a que los tres cazadores mayores habían sido compañeros de armas y socios, desde el principio de la excursión Saura deja entrever que arrastran viejos rencores. En el bar, el trío manifiesta esta hostilidad aludiendo precisamente al paso del tiempo y sus secuelas; por ejemplo, cuando Paco pregunta a Luis: «¿Y Lucía? ¿Cómo se encuentra?» (3), José mete baza y pasa a explicar la separación de la pareja con esta pregunta

45 Escribe Sánchez Vidal: «se eliminaba toda la secuencia de la matanza del cerdo, presidida por un cura» (1988a: 43). Esta escena hace pensar en la mediación de Luis Buñuel en *La caza*, sobre todo, por la presencia del cura, ya que el sacerdote en todas sus variantes es un personaje sempiternamente presente y mofado en el cine de Buñuel.

malévola: «¿Tú crees que quitándome a mí, hay alguien que pueda soportar a Luis?» (3). Pero José resulta ser tan reprehensible como Luis, ya que enseguida se descubre que él desea separarse de su mujer a fin de mantener una relación con Maribel; aunque ella, según lo que insinúa Paco: «No es para José» (4). Solo Paco da una muestra de haber mantenido una relación estable con su mujer enseñando una foto de su «crío» al grupo. Pero, su malicia matrimonial se revela más tarde cuando Luis explica a Enrique: «Paco se casó con tu hermana, ¿por qué?; seguramente porque tenía dinero» (28). Al parecer, Paco, José y Luis son figuras masculinas por antonomasia —veteranos, hombres de negocios y cazadores—, si bien la conversación en el bar no solo patentiza su virilidad menguante sino su mezquindad. Si a este mosaico de vileza se agrega el desfallo y el suicidio de Arturo, se completa la alusión a la ruindad humana de estos personajes surgidos de una sociedad ruin, fruto a su vez de la guerra civil. Más aún, la violencia verbal de estas escenas iniciales anticipa la brutalidad física que fundamenta el resto de la película.⁴⁶ Poco después, en el campamento, Luis reforzará esta noción opinando que «La mejor caza es la caza del hombre» (9).⁴⁷ En cuanto al cine, Luis tiene toda la razón, «La caza del hombre» cimenta temática y narrativamente infinitas películas, y muchas de Buñuel.⁴⁸ En el bar, Saura también da a entender que, irónicamente, hace tiempo que sus escopeteros están al acecho el uno del otro. Y en la secuencia 23, Paco da una muestra de esta desconfianza mutua diciendo a José: «Todos hemos cambiado en estos años. ¿Y tú? ¿Tú no has cambiado? Me invitas a comer recordando nuestra amistad cada cinco mi-

46 Puede que haya una conexión entre *El río y la muerte* y *La caza* aquí. Escribe Fuentes sobre la cinta buñueliana: «el tema de la “muerte fácil” mexicana y el relato se encadenan sobre un rosario de muertes» (1993: 72). Como ocurre con los personajes principales del filme mejicano, los cazadores saurianos son «rivalos destinados a matarse» (Fuentes, 1993: 72) y la historia se fundamenta en otro rosario de muertes o muertos: los conejos apesados y los abatidos, el esqueleto, la oveja, los insectos, el hurón y, finalmente, los ex combatientes nacionales descastados al final. Ahora bien, en *El río y la muerte* triunfa Eros mientras que en *La caza* sale victorioso Tánatos.

47 Escribe Saura: «Si el animal se defiende y es bravo, la caza adquiere nuevos alicientes en razón directa con la dificultad y rareza del ejemplar; por eso, “la mejor caza es la caza del hombre”, como dijo Homingway [sic] en un momento de sinceridad” (1965: 37). He aquí otra prueba de que Saura y Angelino Fons se documentaron a fondo al redactar el guión de *La caza*.

48 Sirva de ejemplo lo que Víctor Fuentes afirma sobre el escenario de *La joven*: «[una] isla maldita [...] en la que se lleva a cabo la caza del hombre por el hombre» (2000: 122).

nutos. ¿Todo ello para qué? ¿Ese es tu sistema de sacar dinero? Y, escucha, José: yo no te debo nada. Y si me ayudaste una vez fue porque a ti te convenía» (25). Como se verá en los capítulos siguientes, *La caza* pone en tela de juicio nuestra humanidad.

Aunque Saura mantiene el interés del espectador proporcionándole información sobre los tres ex combatientes con cuentagotas, Luis es el que da menos señas de identidad. Es, sin duda, el cazador más extraño y, por tanto, psicológicamente hablando, el más intrigante del filme.⁴⁹ Según Saura, es: «*el personaje más destruido de todos* [...] ha llegado a una especie de fatiga, de escepticismo, ya todo le ha dejado de interesar. Es un ser *enormemente débil* [...] que necesita a alguien fuerte a su lado. Pero también es un personaje *más sensible* que los otros, le hieren más las cosas que van pasando» (Brasó, 1974: 134 la cursiva es mía).⁵⁰ Empero, los antecedentes turbios de Luis han de poner sobre aviso al conocedor de Buñuel. Por un lado, el realizador calandino ha afirmado lo siguiente: «A mí me atrae la oscuridad en un personaje» (De la Colina, 1986: 110). Por otro, parte de la conducta y algunos de los rasgos característicos de este cazador sauriano no solo parecen basarse en los del propio Buñuel, sino que también parecen inspirarse en los de varios trastornados personajes masculinos de su cinematografía. A fin de esclarecer esta doble raigambre y la impronta buñueliana y buñuelesca que Luis deja en *La caza*, conviene empezar este apartado dando un indicio de la conexión entre este personaje sauriano y el célebre director.

Es sabido que Buñuel era un estudioso de la entomología, una disciplina que explotaría desde sus primeros pasos cinematográficos: los planos

49 Anotan Jesús Angulo et ál.: «Saura había escrito el guión de *La caza* con Angelino Fons, y la intervención de Querejeta en este terreno consistió en aconsejarle un cierto despojamiento, que suponía la eliminación de las referencias a la familia de Luis (José María Prada), con la consiguiente supresión de algún personaje secundario, algo que, vistos los resultados, parece a todas luces pertinente» (1996: 90). He aquí una prueba fehaciente de otro colaborador en el guión de *La caza*.

50 Pormenoriza Saura: «Prada es quizá el que más sabe de qué van las cosas, el porqué ha pasado todo. Es un tipo que está ya al final de la crisis, imaginativo, que le gusta la ciencia ficción, que sueña más que vive. Está un poco al margen pero, al mismo tiempo, está dentro del problema. Se conforma con vivir como ha vivido hasta ahora; lo que le da miedo es perder esa última posibilidad de respirar, de tener ese mundo suyo un poco absurdo» (Del Amo, 1966: 21).



9. El simbolismo entomológico y la socarronería autobiográfica de Buñuel en *Susana*: la langosta.

detalles de los alacranes o la polilla en *Un perro andaluz* y los alacranes en *La edad de oro*, por ejemplo.⁵¹ Y en *Susana* y *Abismos de pasión*, tanto los insectos como los entomólogos le sirvieron de agentes tan llamativos y bufos como simbólicos. En *Susana*, Alberto (Luis López Somoza), el hijo del hacendado, es (como Buñuel) un entomólogo *amateur*. En una escena, asusta a su madre (Matilde Paláu) y la criada (María Gentil Arcos) mostrándoles una langosta que ha cogido, especie que, según él, va a destruir las cosechas de la hacienda. En efecto, este bicho sirve para metaforizar a Susana, la mujer devoradora que, cual plaga, invade y destruye durante unos días la vida apacible del lugar.

Y al comienzo de *Abismos de pasión*, Eduardo mata a una polilla enorme *con un alfiler*. El primer plano de los estertores de esta polilla espetada por otro entomólogo constituye otra premonición de mal agüero que marca el tono fatídico y estremecedor de la película. En *La caza*, Luis también clavará un alfiler en un escarabajo. Es decir, al igual que Buñuel en *Susana* y *Abismos*, en *La caza*, Saura crea un personaje «insecticida» y uti-

51 Apunta Juan Francisco Aranda sobre la casa de Buñuel en Méjico: «En su biblioteca hay tres secciones principales: Galdós, algunos surrealistas y precursores y los *Souvenirs Entomologiques* de Fabre» (1975: 251). Anota Víctor Fuentes: «Buñuel ve en los insectos el instinto [...] en estado puro. De aquí que uno de sus proyectos que no llegó a hacer fuese un filme sobre el instinto, en el cual, inspirándose en la obra de Fabre, había personajes realistas, pero poseyendo las características de ciertos insectos: la heroína se comportaría como una abeja, el héroe como un escarabajo» (1993: 73). Afirma Sánchez Vidal sobre la importancia de Fabre y la entomología en su cine: «Difícilmente podría tener un cineasta mejor educación del ojo» (1993: 103).



10. Dos imágenes entomológicas sospechosamente similares de *Abismos de pasión* y *La caza*.

liza primeros planos de los bichos que captura para generar una comicidad tan perversa como terrorífica. Asimismo, el escarabajo negro puede verse como un *carnuzo* en miniatura que ayuda a aludir al desgaste psíquico y al trágico fin que les espera a los veteranos. En suma, el Luis sauriano encarna filmicamente la afición de Luis Buñuel por la entomología; ciencia que los dos directores explotan para crear accesorios, acciones, o *gags* polivalentes.⁵² Todo ello hace sospechar que Luis Buñuel tenía que haber sido uno de aquellos «señores reales» en que Saura se basó al redactar el guión de *La caza*. En efecto, no debe extrañar que el personaje sauriano y el veterano director sean tocayos.

Irónicamente, el único motivo que hermana a los tres ex compañeros de armas de *La caza* son las injurias de la vejez. Todos aluden a esta inquietud directa e indirectamente. Por ejemplo, José toma píldoras para disminuir el dolor persistente de un tiro que le dieron en la guerra, para luego admitir que ahora no puede comer pimientos porque: «Me sientan como un tiro» (38).⁵³ Y confesará en *off*: «No me encuentro bien. Tengo menos fuerzas cada día» (43). Paco tiene verdadero pánico a los achaques de la vejez y a la

52 Afirma Buñuel: «Puedo ver una mosca durante no sé cuánto tiempo. Y lo que es un escarabajo me pasaría horas mirándole» (Sánchez Vidal, 1993: 101).

53 El *press book* describe a José así: «50 años. Fue herido en la guerra. En la posguerra fundó una sociedad con Paco y Luis. Separado de su mujer. Vive con Maribel, 25 años. Venido a menos, tiene apuros económicos», y a Paco así: «48 años. Fue conductor. José lo sacó del volante. Prosperó al separarse de él y casarse con una mujer de dinero. Las cosas le van bien» (s. pág.).

muerte. Tanto es así que la condición de Juan, el guarda tullido, provoca este comentario por parte de Paco: «Prefiero morirme antes de quedarme cojo o manco» (12). Pero es a través de Luis, «el personaje más destruido de todos», que Saura hace hincapié en este tema. En el bar, cuando Paco le pregunta qué ha sido de su vida, Luis replica: «Ya ves [...] Nada de particular [...] un poco más viejo» (2).⁵⁴ Y Luis enfatiza esta preocupación suya durante la misma conversación cuando le corta a Enrique así: «Oye, muchacho, a mí tutéame, que no soy tan viejo» (3). Luego, en el corral de la finca se cae de un burro y José le reprocha con saña: «Eres más joven que yo y estás completamente acabado» (7). Y después de que Luis confirma en *off* que Lucía le engaña, se pregunta: «José, Paco [...] están viejos [...]. ¿Y yo? ¿Pareceré tan viejo como ellos?» (17-A).⁵⁵ A estos vencedores de la guerra civil mal avenidos les aterroriza un futuro nada halagüeño en una patria que, irónicamente, han ayudado a construir.⁵⁶ Estas aprensiones los emparentan con otro de su quinta: Luis Buñuel, hombre cuyo porvenir profesional en su patria también pasaba por momentos de gran precariedad. En *Conversaciones con Luis Buñuel*, Ricardo Muñoz Suay aporta otro dato que puede relacionar al director con estos cazadores: «Luis [Buñuel] siempre dice que él no tiene miedo a la muerte, que él tiene miedo a la enfermedad, que tiene miedo a quedarse paralítico, pero a la muerte no le tiene miedo» (Aub, 1985: 435).⁵⁷ Curiosamente, en el tiroteo final de *La caza*,

54 El *press book* describe a Luis así: «44 años. Ha pasado por dos guerras. A pesar de que José lo humilla, sigue asociado a él. Su mujer lo abandonó. Intenta todavía asirse a algo para seguir viviendo» (s. pág.).

55 Lo que Jo Labanyi afirma sobre *Tristana*, como veremos, puede aplicarse a *La caza*: «The film is also about a man's fear of ageing: the monstrous-feminine and the (usually male) fear of ageing are both stock themes of the horror genre» (1999: 82-83).

56 Afirma Saura: «un entramado de personajes que aun viviendo en el presente, se prolongan hacia otras dimensiones, como un pasado que está gravitando sobre ellos, la introducción de elementos añadidos mediante las fotografías y un futuro nada halagüeño al que se hace referencia a través de las novelas que lee Luis» (Sánchez Vidal, 1988a: 48). Sobre los veteranos dice: «Yo he hecho una película en la que los personajes vienen evidentemente tarados por una serie de cosas, pero como todos sabemos, no hay buenos ni malos, lo normal es que una persona sea buena y mala al mismo tiempo, por eso incluso he intentado, en algún momento, justificar a los personajes. Lo que ocurre es que son personajes en crisis, están desilusionados, gastados, quemados» (Del Amo, 1966: 20).

57 En *Memorias de una mujer sin piano*, Jeanne Rucar de Buñuel relata lo siguiente sobre la vejez de su marido: «Colocó una de sus pistolas en el cajón de la mesa de noche con un sobre cerrado: PARA SER ABIERTO CUANDO MUERA. Imagino que pensó, durante su enfermedad, en el suicidio. Abrimos el sobre después de su muerte, tenía una nota: "No se culpe a nadie de mi muerte. Soy el único responsable. Luis Buñuel"» (1990: 121).

Luis grita a José: «Dispárame a mí. ¡Dispara! ¡Mátame a mí ahora! ¡Mátame! ¡Mátame a mí ahora!» (31), exclamaciones que indican que hacía tiempo que era consciente de que estaba «completamente acabado». ⁵⁸ Pero como Buñuel, Luis no tiene miedo a la muerte.

Desde el principio del filme, Luis aguanta las mofas de sus compañeros, lo que le va convirtiendo en una figura tan rencorosa como patética. Pero, como muchos personajes buñuelianos, lo que hace y dice puede tener doble o triple sentido; por ejemplo, en el bar muestra su hombría pero oculta sus debilidades trasegando. Y cuando Enrique le dice que prefiere ginebra con coca-cola, Luis le espeta: «Eso es el estroncio. Las radiaciones atómicas. Nosotros nos hemos criado con coñac» (2). Hace el payaso, mas en pocas palabras alude a dos de sus ansiedades y dos temas claves de *La caza*. Por una parte, existe un obvio desfase generacional en la cuadrilla, brecha que resalta el desgaste y la vileza de los veteranos y, por otra, está la contaminación nuclear, es decir, nuestra capacidad de autodestrucción. Es un tema encarnado y parodiado a la perfección por este Luis alcoholizado y «acabado». ⁵⁹ Con él, Saura va realizando un estudio casi clínico de un hombre cuya inquietud principal es un mundo que se acaba, para él y para todos. Después de comer, Luis relata para la cuadrilla esta versión del *Finis Glorae Mundi*: «Llegará un día en que los conejos se coman al género humano [...] Pero antes sostendrán una gran guerra con las ratas y como éstas son muy listas, cualquiera sabe lo que pasará» (32). Y termina sermoneando: «Y quedó abrasada la tercera parte de la tierra, y quedó abrasada la tercera parte de los árboles» (33). ⁶⁰ Estas historias apocalípticas también lo conectan con Buñuel, ya que desde mediados de los años cuarenta el director empezó a preocuparse por los desmanes del progreso y sus efectos

58 Aquí puede haber otro asomo buñueliano y galdosiano en *La caza*. Escribe Víctor Fuentes: «recordemos que el grito de Paloma al final de *El bruto*, “Mátelo, mátelo ya”, nos trae a la memoria el desgarrador grito de doña Perfecta» (2000: 55). Al igual que en *La caza*, el grito novelesco culmina en el asesinato.

59 Otro indicio del «parentesco» entre Luis y Buñuel es lo que el realizador confiesa a Augusto M. Torres: «Llevo cuarenta años bebiendo, soy un alcohólico [...]». Pero como el hígado sigue aguantando, yo sigo» (2005: 48).

60 Estas frases parecen provenir (o parafrasear) del Nuevo Testamento, el libro de Revelaciones (o Apocalipsis), capítulo 8, versículo 7. Rezan así: «El primer ángel tocó su trompeta, y fueron lanzados sobre la tierra granizo y fuego mezclados con sangre. Se quemó la tercera parte de la tierra, junto con la tercera parte de los árboles y toda la hierba verde» (365).

nocivos en la Tierra. Un ejemplo: «En nuestra época científica y tecnológica, el hombre está moralmente como en la edad de las cavernas [...] pienso que nos acercamos a la catástrofe final. Si no es por la bomba atómica, será por la destrucción del propio medio ambiente» (De la Colina, 1986: 128). A través del primitivismo inherente en la caza y un cazador que menciona todo tipo de pestes y cataclismos, además de destruir con su rifle la flora y fauna del cazadero, Saura repite las mismas inquietudes ecológicas que desasosegaban a su amigo Buñuel. Este pesimismo existencial y ecológico también hermana al egregio director con el Luis de *La caza*.

Luis manifiesta su nihilismo destructivo dando extrañas muestras de tener mundo, lo que le convierte en un personaje cuyos comentarios desconciertan y hacen reír a la vez. Cita la *Biblia*, lee ciencia ficción buena (Bradbury, Widham, Assimov) y no solo canta y habla en alemán sino que conoce los defectos de la pistola Luger.⁶¹ Como Buñuel, es un hombre ducho en armas y letras. También hace de preceptor de Enrique (¿como Buñuel con Saura?) explicándole, por ejemplo, cómo poner a mear a un conejo abatido para que no haga pis en el morral. Pero a veces su voz profesoral aterroriza. Verbigracia, se pregunta en *off*: «¿Y si tuviésemos la mixomatosis?» (17-A). Asimismo, habla de una catástrofe cósmica en que: «Pedazos como montañas cayeron del cielo sobre la Tierra y sobre la Luna. Tal vez uno que otro lugar se salvó de la destrucción» (18). Enrique lo acusa, con razón, de ser «un liante». Pero su bufonería, ambigüedad y perversidad están habilísimamente enhebradas y calculadas para intrigar, aturdir y divertir al espectador. Es más, su bajeza, alevosía e inseguridad existencial originan un personaje apestado por los males del siglo XX —la contaminación, el miedo, la violencia, la enajenación, etc.— y, por ende, alguien con quien el público ha de identificarse, aunque sea a regañadientes. Como muchos personajes de Buñuel, Luis es tan liante como farsante, y por ello acaba apresando al espectador.

Los giros inesperados que da Luis, junto con sus problemas sociales, sexuales y psicológicos, lo hermanan con varios personajes buñuelianos

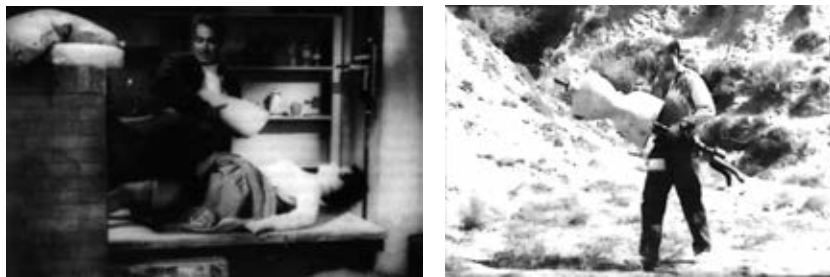
61 En su colección de armas Buñuel tenía una pistola Luger; por tanto, hay que suponer que conocería los defectos del arma. Esta pistola podría considerarse como otro indicio de una conexión entre el director y el Luis de *La caza*. Como afirma el *press book*, Luis luchó en dos guerras.

igualmente perversos, paranoicos y risibles.⁶² Por ejemplo, resume sus obsesiones y recalca su paranoia para el espectador regañándose a sí mismo en *off* así: «¿Qué hará Lucía [...] ? Estará con cualquiera [...] Olvídala [...]. Te has portado como un imbécil en eso y en todo» (17-A). En efecto, ha dado pruebas de cierto grado de imbecilidad. No obstante, el abandono de Lucía y los trastornos que ella parece haber originado en él, hacen que Luis acuse profundas raíces buñuelianas. Evoca al protagonista de la inacabada y ya mencionada cinta sauriana, *Historia de una pasión*, aquel «ser envidioso que se tortura y se destruye a sí mismo [...] [en] el medio de represión de nuestro país» (Sánchez Vidal, 1988a: 33). Y como se ha afirmado, esta película y su protagonista están basados a su vez en *Él* y su protagonista, una figura buñueliana tan celosa como su creador.⁶³ De hecho, Luis recuerda a múltiples personajes buñuelianos carcomidos por los celos o las frustraciones sexuales: Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso) en *Ensayo de un crimen*, don Guadalupe en *Susana*, Alejandro en *Abismos de pasión* o don Mateo (Fernando Rey) en *Ese oscuro objeto del deseo*.⁶⁴ Pero esta similitud entre personajes masculinos obsesionados por las mujeres se torna verdaderamente sospechosa al equiparar las «vidas secretas» del Luis sauriano y Archibaldo de la Cruz. Debe recordarse que Saura vio *La vida secreta de Archibaldo de la Cruz* o *Ensayo de un crimen* en 1957; por tanto, el parecido entre estos dos personajes podría ser otro guiño por parte de Saura a su

62 Afirma Víctor Fuentes: «el cine de Buñuel comparte con el melodrama los giros inesperados, los encuentros fortuitos, los cambios polares dentro de un mismo personaje, las abruptas inversiones de la línea argumental y, sobre todo, el papel central de la sorpresa y del azar como elementos cohesivos en el desarrollo argumental» (1993: 45). En todos estos sentidos, Luis es muy melodramático y muy buñueliano.

63 Relata Jeanne Rucar de Buñuel: «Si salía, tenía que regresar a casa a las cinco en punto. El, invariablemente, me esperaba en la puerta. Si me pasaba unos minutos de las cinco me reclamaba [...] Todas mis amigas me decían: “Sólo tú puedes vivir con él” [...] En *Él*, Luis trata el tema de los celos llevados al extremo» (1990: 115).

64 Escribe Buñuel en *Mi último suspiro* sobre *Él* y su celoso protagonista: «Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones» (1982: 199). El propio Buñuel era, psicológicamente hablando, muy parecido a Luis. Escribe Jeanne Rucar de Buñuel en su autobiografía, *Memorias de una mujer sin piano*: «Luis fue un macho celoso. Su mujer debía ser una especie de niña-mujer sin madurar. Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política, de religión» (1990: 120).



11. Archibaldo y Luis a punto de inmolar sus maniqués en *Ensayo de un crimen* y *La caza*.

maestro. No obstante, los comportamientos de Archibaldo y Luis se asemejan notablemente, sobre todo, cuando se compara la manera en que ambos personajes fetichizan y acaban quemando sendos maniqués. De hecho, la conducta de los dos corre tan pareja que constituye una prueba fehaciente de que Luis Buñuel tuvo una influencia decisiva si no directa en *La caza*. Para llegar a una comprensión cabal de esta conexión fetichista/maniquista, hay que resumir lo que ocurre entre Luis y su «dama», vincularlo con la vida y obra de Buñuel y, finalmente, relacionar todo ello con las apreciaciones del veterano director y las de los estudiosos de su cine.

El conocedor de Buñuel no solo emparenta el maniquí que Luis quema en *La caza* con el que Archibaldo inmola en *Ensayo de un crimen*, sino que lo conecta con la proclividad buñueliana por el fetichismo y la socarronería.⁶⁵ El maniquí de Archibaldo es una copia exacta y entera de una de sus presas, Lavinia (Miroslava Stein), quien, a diferencia de sus otras víctimas, no solo evita ser asesinada por él (u otro), sino que evita morir o matarse por otras causas.⁶⁶ Sin embargo, gracias a este doble de cera, el aprendiz de

65 Afirma Buñuel: «en mis películas sí hay muchos fetichistas. Creo que se debe a que todos somos fetichistas: unos más, otros menos» (De la Colina, 1986: 111).

66 Es más, al final de *Ensayo de un crimen*, Archibaldo va al parque de Chapultepec y allí, después de tirar la caja de música en un lago y optar por no aplastar una mantis religiosa (¡más entomología!) con su bastón, reencuentra a Lavinia. Afirma Buñuel: «El espectador puede preguntarse qué va a suceder con Lavinia. Posiblemente, Archibaldo la mate una hora después. Porque en realidad nada indica que él haya cambiado» (De la Colina, 1986: 112). Buñuel afirma sobre *Él* que es «el film donde he puesto más de mí. Hay algo de mí en el protagonista» (De la Colina, 1986: 89).



12. Paco y Enrique también manosean el maniquí. Nótese la boca de la cueva detrás de la cabeza de Enrique.

asesino logra llevar a cabo su «crimen» despedazando y quemando a su víctima en efígie en su horno de ceramista. Los primeros planos del maniquí derriéndose entre las llamas del horno ponen en evidencia la psicosis de Archibaldo, además de crear una de las secuencias más espeluznantes e hilarantes del cine buñueliano. En *La caza*, Saura duplica literalmente este tipo de incineración en efígie, lo que genera otra burla y parodia tremendas, como se detallará a continuación.

Cuando Luis y Enrique regresan del pueblo de buscar pan, vuelven triunfalmente, ya que traen un maniquí en el Land Rover. Enrique explica la aparición de esta «mujer» a Paco parafraseando a Luis así: «Mira lo que ha comprado Luis. Para tirar al blanco. Dice que los conejos le aburren» (29). Tal vez sea la verdad, puesto que Luis ya había alegado que para él: «La caza del conejo no tiene interés» (9). Pero, el vincular el maniquí con los conejos y un cazador cuarentón cornudo carga la modelo de visos tan eróticos como graciosos. Obviamente, este «blanco» no tiene miembros y está clavado en un pedestal. Y en vez de una cabeza tiene un asa de perfil fálico, o sea, tiene madera de *membrum virile*. Puede percibirse, pues, como una mujer objeto o fállica cuya presencia —no obstante— sexualiza el cazadero y parodia las frustraciones sexuales de todos los venadores en el secarral. Enrique, un cazador novato y primerizo sexual, inicia esta erotización fetichista manoseando a esta «diana» desnuda delante de la cámara. Se convierte así en un tocón filmico con quien los cineastas intentaron burlarse de la censura franquista y dar un aire pornográfico a

La caza.⁶⁷ Sin embargo, los censores se dieron perfecta cuenta de esta esencia erótica. Basta esta muestra de lo que escribieron en su informe para evidenciar su perspicacia: «es evidente el carácter sexual y sádico que presentan la mayor parte de las imágenes, única manera, por otra parte [...] de dar interés a la agotadora y aburrida historia de estos cuatro cazadores desembocados en una tragedia gratuita y con mucha sangre» (Sánchez Vidal, 1988a: 43). Tuvieron razón, ya que la carga sexual de *La caza*, como se detallará en el capítulo seis, salpimienta la trama. Pero habría sido muy difícil que los censores captaran la broma que Buñuel y Saura habían encerrado en este accesorio femenino.



13. La oruga, otra imagen entomológica y falocéntrica de Luis en *La caza*.

En tanto que Paco y José duermen la siesta y tienen sendos sueños extraños, Luis y Enrique se alejan del campamento (¡otro paseo!), donde, en el seno de la madre naturaleza, disfrutarán de sendas experiencias cuasi-sexuales y risibles. Ahí el joven, yendo por un lado, se transforma en un *voyeur*, puesto que se pone a observar el paisaje desnudo con sus prismáticos. Por otro lado y al mismo tiempo, Luis se lleva el maniquí al monte. Es decir, se va literalmente de picos pardos con su «mujer comprada». El escarceo de Luis con el maniquí se inicia con primeros planos del actor dando vueltas alrededor del descabe-

67 Como vimos, la subrepticia pero descarada vertiente erótica que el maniquí manoseado proporciona a *La caza* puede considerarse otro eslabón entre *Ensayo de un crimen*/Luis Buñuel y *La caza*/Carlos Saura. Buñuel afirmaría: «Todas mis películas son pornográficas» (Aranda, 1975: 169).

zado modelo mientras farfulla frases en alemán, lo que dificulta saber (como se verá en el capítulo cinco) si está alucinando, filosofando o mofándose del espectador. Eso sí, con estas tomas y palabras, Saura, como Buñuel, anda confundiendo o despistando al público, y con gran regodeo.⁶⁸ Esta vena buñuelesca se manifiesta y se aprecia porque la conducta incomprensible pero fetichista de Luis también evoca la del clásico hechicero fílmico o novelesco a punto de inmolarse a una víctima en un rito sacrificial. En efecto, pronto Luis arrojará a su «cautiva» a las llamas. La «naturaleza» jocosa de este cautiverio fílmico se subraya también con el canto de cigarras y otro primer plano extraño, esta vez de una oruga que trepa por un palillo. Esta toma entomológica tan indicativa de una excitación erótica (¿oruga = *membrum virile*?), se enfatiza mediante un corte y planos largos de lo que Enrique ve con sus prismáticos.⁶⁹ La vista panorámica del paisaje desnudo termina con una toma absolutamente *voyeurística*: Carmen, la sobrina del guarda, bañándose en una tina y encuadrada entre las patas de un burro. ¡Más desnudez, si bien de otro tipo! En estas secuencias surrealmente sexuales, los cineastas hacen burradas, pero logran emular (¡si no estimular!) la misma gratificación imaginaria en el espectador que Enrique «caza» y cobra con sus prismáticos.

Después del vistazo de la joven desnuda, la cámara vuelve a examinar a Luis y refuerza su perversidad fetichista y su relación chamanística con el maniquí mediante otros cuatro primeros planos que se describen a continuación: 1) un escarabajo que Luis observa; 2) un alfiler que Luis saca del cuello de su camisa; 3) el escarabajo clavado en el alfiler y; 4) Luis espetando el insecto en el pecho del maniquí.⁷⁰ Después de estos actos tan perversos

68 Escribe Jo Labanyi: «Buñuel who so perversely delights in misleading the spectator» (1999: 83). Afirmar Fuentes: «De los grandes directores cinematográficos, Buñuel es quizás el que más extremó el sentido de agredir, perturbar o desorientar al público» (1993: 17). El comportamiento de Archibaldo tiene una explicación, ya que al principio de *Ensayo* «una bala perdida, que mata a la institutriz del niño Archibaldo, despierta en él la asociación de violencia, sangre y sexualidad» (Fuentes, 1993: 56). Esta misma asociación se repite en Luis, pero sus orígenes nunca se revelan, lo cual potencia su complejidad y misterio. Con Luis, Saura parece hacer exactamente lo mismo que hizo su maestro en *Ensayo de un crimen*.

69 Afirmar Saura: «Para mí Gutiérrez Caba es un espectador. Está viendo todo aquello como él nunca hubiera pensado que podía suceder» (Del Amo, 1966: 21).

70 En su libro *Retrato de Carlos Saura*, Agustín Sánchez Vidal relaciona este acto con una foto que Saura expuso en 1953. Escribe: «En otra de las fotografías, el maniquí con pezones-insectos será recuperado en una secuencia de su película *La caza*» (1998: 52). No obstante, el vínculo entre los insectos utilizados por Buñuel en *Susana* y *Abismos de pasión* y el escarabajo de *La caza* es obvio.



14. Enrique puede percibirse como el mirón o el *voyeur* de *La caza*, pero también dirige la mirada del espectador.

como elípticos y sádicos, Luis coge su rifle y dispara contra su «diana» (el escarabajo) haciéndola saltar al cuarto tiro y dejando al «blanco» (el maniquí) agujereado: más fetichismo, sadismo y penetración cuasi-sexual. ¡O vudú!

Cuando Luis declaró en *off* que Lucía le engañaba y que se había comportado «como un imbécil», constató que estaba a la deriva, que había perdido el control sobre su mujer y su vida. Es, sin duda, el cazador más acoirazado de la cuadrilla. Incluso revela su impotencia inquiriendo a Enrique: «Dime. ¿Con cuántas mujeres has estado en tu vida?» (26). Por tanto, el tiroteo y asesinato figurado de esta «mujer» truncada pueden percibirse como su deseo de recuperar una hombría igualmente truncada, es decir, de volver a ejercer cierto control sobre su vida. Desde una perspectiva freudiana, sus frustraciones sexuales y existenciales se manifiestan claramente en la fetichización de su rifle y el maniquí. De hecho, para Laura Mulvey, el objetivo del fetichismo masculino es crear imágenes del bello sexo rígidas y fálicas que a su vez las inmovilizan, ya que solo así los hombres pueden protegerse de ellas y asegurarse de que no amenazarán su virilidad.⁷¹ En las películas en cuestión, Buñuel (ávido lector de Freud) y Saura crean figuraciones de mujeres tan fálicas como estáticas mediante sendos maniqués. Y, freudiana y significativamente, Archibaldo y Luis (ambos en busca de un triunfo) destruyen a estas «mujeres», conducta paralela con que se escudan o se deshacen simbólicamente de sus mujeres reales. Es decir, los trastornos que el bello sexo parece ocasionar en Archibaldo (y muchos per-

71 Véase el artículo de Jo Labanyi.

15. La quema del maniquí y las revistas en *La caza*.

sonajes masculinos de Buñuel) vuelven a manifestarse sin tapujos en Luis, sobre todo durante su escarceo con el maniquí. Cabe afirmar, pues, que en estas secuencias Luis se caracteriza por un fetichismo, un sadismo y un falocentrismo francamente buñuelianos.

Entonces, suponiendo que hubiera una influencia de Buñuel en estas secuencias y que este acoso por parte de Luis tuviera que ver con los cuernos que le ha puesto Lucía, cabe aventurar que el cazador acusa este abandono y se venga de esta posible emasculación tiroteando al maniquí.⁷² Signifiquen lo que signifiquen estas tomas y conducta, no cabe duda de que recuerdan a lo dicho por Xavier Villarrutia acerca de *Un perro andaluz*: «una serie de imágenes cargadas de un erotismo y una crueldad inusitadas, dentro de una densa atmósfera de angustia» (Fuentes, 2000: 64). Buñuel respalda esta apreciación con esta sentencia sobre *La caza*: «Es la película más cruel que conozco» (Aub, 1985: 424). Estas nociones aclaran las intenciones de Saura en estas secuencias y, aún más importante, revelan la gran burla que los cineas-

72 En su ensayo sobre *Tristana*, Jo Labyani afirma: «like Freud, Buñuel posits the castrated woman as a castrator of men» (1970: 78). Puede, pues, que el motivo castrador que reaparece en esta escena sea de origen buñueliano.

tas lograron llevar a cabo. ¡Mediante este Luis sauriano, Luis Buñuel no solo figuraba *en nombre y en efígie* en una película rodada en una España que apenas toleraba su presencia, sino que en *La caza* Buñuel también *actuó* como cineasta en una patria en la que prácticamente le estaba vedado hacer filmes! De ser así, Saura y Buñuel se hicieron los mayores furtivos filmicos que jamás faenaran en el acotadísimo mundo cinematográfico del franquismo. Pero hay otros pormenores que apoyan esta hipótesis, ya que mucho de lo que hace el Luis sauriano evoca la vida y socarronería filmica de Luis Buñuel. Véamoslos, sin perder de vista a los maniqués.



16. Don Guadalupe «presenta armas» mientras le da caza Susana.

De los cuatro cazadores de la película, Luis es el primero, el último y el que más y mejor tira. Este obsesivo y paranoico fusilero evoca la vitalicia obsesión de Buñuel por las armas y la buena puntería. De hecho, los únicos elogios que recibe Luis surgen a raíz del hábil manejo de su rifle. Exclama Enrique: «¡Vaya puntería! ¿Dónde has aprendido a tirar así?» (10). Y apunta maliciosa y premonitoriamente José: «Y matará más que nosotros. No sé cómo le queda pulso aún» (10). A nivel cinematográfico, los múltiples primeros planos de armas y tiroteos en *La caza* también recuerdan —como se ha mencionado— a muchas escenas similares en las películas buñuelianas. Es más, al menos parte de la simbología y fetichización armamentísticas de *La caza* se remontan a *Susana*. En una de las escenas más eróticas de este filme, el hacendado don Guadalupe entra en su des-

pacho llevando un rifle y una escopeta. Allí se topa con la fugitiva, que está limpiando los cristales de la vitrina en la que el terrateniente guarda sus armas. Lo que sigue es una graciosa escena de caza mayor humana en la que la joven devoradora de hombres empieza a seducir al potentado tripón.⁷³ ¡La mejor caza es la del hombre! Mientras conversan, Susana va enseñando más y más epidermis, y el encandilado cazador se pone a frotar los tubos de su escopeta con un trapo. Asevera Evans acerca de este fetichismo freudiano: «The phallic significance [...] becomes clearer as soon as he lifts up and begins to caress the barrel[s]» (1995: 54). Hoy, esta erotización tan descarada causa risa. Mas en *La caza*, los cineastas vuelven a valerse de la misma delectación falo-venatoria para fetichizar las armas, sexualizar su película, preludiar el sadismo de los cazadores y hacernos —sobre todo hoy— reír. Véamoslo.



17. Las escenas precacería están repletas de connotaciones fatídicas y fálicas «presentaciones de armas».

Antes de salir y agrupados bajo el toldo, los venadores saurianos se ponen a preparar sus útiles. Pero lo que parece ser una escena de actividades típicamente cinegéticas se explota para preparar el terreno sexual de

73 Anota Víctor Fuentes: «La joven Susana, “demonio y carne”, tiene mucho de personificación femenina de Lucifer; al igual que su réplica masculina, el Alejandro en *Abismos de pasión* [...] Ambos personajes aparecen envueltos en las tinieblas y su aparición evoca [...] el terror [...] del diablo» (1993: 69). En el Luis «liante» de *La caza* también se aprecia este aire «diabólico».

La caza. Esta disposición se inicia con tomas de revistas pornográficas que van seguidas de otras de fálcos cartuchos siendo introducidos en los tubos de las cananas y múltiples primeros planos de las armas que los cazadores montan, *frotan con trapos* y encaran; todo ello mientras hablan de caza y mujeres. Esta escena se erotiza, pues, de una manera muy similar a lo que ocurre entre don Guadalupe y Susana, salvo que los cazadores saurianos están en el campo y «presentan armas» sin tener una mujer rutilante a tiro. Es decir, en cuanto a frustraciones sexuales, España está peor que Méjico. De hecho, la sexualmente frustrada España franquista está que arde. Poco después habrá un incendio provocado por la quema de las revistas porno y el maniquí, es decir, ¡por unas mujeres tan imaginarias como incendiarias! Este fuego se apaga con dificultad y por poco asfixia a estos cazadores tan sexualmente acongojados. En estas escenas cinegéticas, eróticas y chistosas se vuelve a atisbar una clara conexión e inspiración buñuelianas en *La caza*.



18. Enrique comete un «pecadillo» condenando a las llamas a una modelo de una revista.

A nivel fotográfico, Buñuel explotaba sus experiencias y observaciones entomológicas utilizando el objetivo cual lupa a fin de crear primeros planos que le permitiesen aproximar al espectador tanto al físico como a la depravación sexual de sus personajes. Por ejemplo, sobre Francisco, el protagonista de *Él*, Buñuel afirmó lo siguiente: «Lo estudié como a un insecto» (Aranda, 1975: 161). En *La caza*, Saura utiliza esta misma estrategia «foto-entomológica» con todos los cazadores, pero hace hincapié en Luis, ya que las tomas de su cara, junto con sus disquisiciones y voz en *off*, permiten al espectador captar su baja estima personal y

carácter trastornado.⁷⁴ Sin duda, Luis habita un mundo psicológico tan oscuro y perverso como los de Archibaldo, Francisco y otros desquiciados personajes buñuelianos; y mediante la creación de otro entomólogo y planos detalles del personaje y sus bichos, Saura también reduce a Luis a una especie de cucaracha kafkiana. Por ejemplo, queda claro que vive de las «sobras» (léanse los trabajos) que le ofrecen José y Paco; y al llegar al pueblo, Luis reconoce su desamparo aleccionando a Enrique así: «Siempre necesitamos protección, ayuda [...] no se puede andar solo por el mundo. En realidad, todos dependemos de alguien» (26). Constantemente envilecido por sus compañeros, su relación con ellos también puede verse como la de un perro que ha de obedecer la voz de su amo. Cuando José lo golpea por haber disparado sobre el maniquí, Luis ni siquiera se defiende, y Enrique pone en duda su hombría preguntándole: «¿Cómo has aguantado que te pegue?» (40).⁷⁵ Pero Luis es tan veterano y cazador como Paco y José, si bien a nivel social y psicológico es un hombre sumamente vulnerable. Su fetichización de las armas y, sobre todo, del maniquí reclaman nuestra atención porque subrayan su abyección al tiempo que esta figura revela al Luis verdadero: un hombre sensible y solitario, tan desplazado en la España del franquismo como el maniquí en el cazadero. Debe notarse que este desarraigo se corresponde perfectamente con la abyección profesional y política en que se hallaban Buñuel y Saura. En este sentido, no debe sorprender que los dos cineastas decidieran apoyarse realizando al alimón una película que anatematizara su envilecimiento oficial.

74 Saura afirma a Enrique Brasó: «[*La caza* es] una película muy clara, muy directa, muy inmediata y donde las cosas están muy explicadas. En este sentido es casi casi como un intento de ver a unos personajes como a través de un microscopio; es como un intento de disección de personajes, de objetos y de situaciones» (1974: 129). Si bien *La caza* no resulta tan directa ni clara como dice Saura, la intención de estudiar a sus personajes «como a unos insectos», sí es obvia, y muy buñueliana.

75 Esta relación canina y entomológica hace pensar que no puede ser pura casualidad que la perra que acompaña a la cuadrilla y que luego desaparece inexplicablemente, se llame Cuca. De ahí tal vez la rabia que se aprese de Luis al final. Como se verá en el capítulo tres, Saura aprovechó el famoso ensayo de Ortega y Gasset, «La caza», para redactar el guión y crear las personalidades de sus cazadores. Luis, por ejemplo, encarna: «[...] lo que en el hombre hay últimamente de humilde can, perdido en una existencia que no domina y apaleado de una y otra parte por el más impenetrable Destino» (Ortega, 1962: 76-77).

En *La caza*, la inmolación del maniquí se preludia con tomas de la llegada del guarda al campamento. Lleva dos hurones enjaulados, acción que se enfatiza con un primer plano de uno de los «bichos». Esta imagen repulsiva puede ser otra broma de corte muy buñueliano. Pero solo se entiende si nos acordamos de que en la secuencia 24 Luis y José ya habían dado sus respectivas opiniones sobre estos animales: (Luis) «Parecen mujeres», y (esta perogrullada de José) «Tienen cara de mujer las hembras» (31). Este chiste se refuerza y solo se entiende porque acto seguido la cámara enfoca el fuego que Enrique ha encendido con las hojas de las revistas pornográficas. De forma muy parecida a lo que ocurre con el maniquí horneado de *Ensayo de un crimen*, Saura utiliza un primer plano en que se ve una página de la revista con la cara de una mujer rubia desaparecer entre las llamas crepitantes. ¡Otra modelo inmolada! Se intercala aquí una secuencia en el campamento en la que José prepara unos cubalibres con coca-cola y un licor incoloro (¿ginebra?) y habla con Paco sobre la supuesta amistad entre ellos y el suicidio de Arturo. De nuevo los cineastas ponen a prueba la persistencia de la memoria del espectador, ya que Luis había afirmado en el bar que la ginebra y la coca-cola son «estroncio, las radiaciones atómicas». De acuerdo con ello y de ser ginebra lo que se toman en sus bebidas, ¡José y Paco se pueden estar envenenando! Aunque se sabe que ya habían sido contaminados por otras causas. No obstante, los cineastas los rematan figuradamente haciendo que se tomen sendas copas «de gracia». Estas sutilezas socarronas también acusan la intervención de Buñuel en el guión.



19. Esta foto fija — nótese la botella de Larios y la palabra Coca-Cola— revela uno de los chistes que gastan los creadores de *La caza*, y la persistencia de la memoria necesaria para cogerlos.

Acto seguido se vuelve al fuego donde Luis pregunta a Enrique «¿Te has arrepentido?» (38), para enseguida declarar «Hoy es un buen día para confesar los pecadillos» (38).⁷⁶ Entonces, Luis coge el maniquí y lo lleva, cual gran falo, al fuego donde lo quema al son de una música extraña.⁷⁷ Obviamente, los dos actores han cometido pecadillos imaginarios quemando a sus respectivas «mujeres» fetichizadas. Pero, al igual que Archibaldo, no han cometido crimen alguno. Su incineración de las revistas y el maniquí no pasa de ser una forma de liberarse de sus frustraciones sexuales o deseos criminales. Eso sí, el primer plano del maniquí de Luis carbonizándose lentamente evoca —si no plagia— «la orgía de la cremación del maniquí» (Fuentes, 1993: 127) de *Ensayo de un crimen*.⁷⁸

La conducta «criminal-inmoral» de Enrique y Luis en estas secuencias también evoca el cine de Buñuel por su explotación fílmica del sadismo. En este sentido también son muy buñuelianos, ya que el realizador asimiló las ideas del marqués de Sade y muchos de sus personajes se crearon de acuerdo con la célebre frase del Divino Marqués: «Je suis un assassin imaginaire». Y

76 Relata Saura: «El único acercamiento verdaderamente posible es el de Prada y el chico joven, Emilio [Gutiérrez Caba]. Son dos personajes que en un momento determinado pueden llegar a entenderse, pero al mismo tiempo, no existe tal posibilidad, porque el chico es un personaje que empieza, que nace, mientras que Prada está completamente gastado» (Del Amo, 1966: 21). Hay también unos intentos por parte de Paco de «entenderse» con su sobrino Quique, pero por las mismas razones tampoco llegan a buen puerto.

77 Luis de Pablo, el músico de *La caza*, afirma sobre la cinta y su banda sonora:

«Una película de un solo ambiente, de una sola situación llevada hasta el extremo, tenía que jugar con una monocromía de un cierto regusto macabro. Para ello no había, desde mi punto de vista, vehículo mejor que un dúo de pianos con un nutrido acompañamiento de percusión, ésta lo más sorda posible.

La caza, creo yo, presenta una trama en la que hay todo un pasado al que se alude constantemente, pero que, motivando al presente, no aflora en él sino a través de una dimensión: la violencia. La música tenía que hacer evidentes todas estas reminiscencias de los personajes, subrayando su consecuencia. En «La caza», pues, hay multitud de elementos sonoros directamente entroncados con una historia que, se adivina, fue la de los protagonistas, historia que se cuenta musicalmente con un material voluntariamente desprovisto de color para dejarlo reducido a su puro esqueleto. Quise así situar a los hombres que en la película se mueven dentro de un círculo del que no pudieran salir más que como lo hacen: por su mutua destrucción» («El músico», 1966: 11).

78 Apunta Víctor Fuentes sobre la quema del maniquí en *Ensayo de un crimen*: «toda una ceremonia de destrucción erótica por parte de Archibaldo posibilita la posterior renovación espiritual de éste, alumbrando la posibilidad de una unión erótica con Lavinia, que queda abierta al final de la película» (1993: 78). En *Ensayo*, el fuego es destructor y regenerador mientras que en *La caza* lleva a la destrucción y al caos.

según Víctor Fuentes, hay una exclamación —«¡Qué voluptuosidad la de destruir!»— de uno de los verdugos de *Justine*, una novela de Sade muy cara a Luis Buñuel, que se esboza en muchos de los labios de los protagonistas buñuelianos (2004: 106). Esta idea parece fundamentar muchas de las escenas de *La caza*, sobre todo, la del fetichismo pirómano de Enrique y Luis. Sin duda, su comportamiento proporciona un corte de perverso erotismo sádico a *La caza*, es decir, un aire tremendamente buñueliano. Para muchos estudiosos de *La caza*, este imaginario asesinato doble anticipa la masacre de los cazadores al final de la película. Pero a un nivel artístico e ideológico, son los cineastas quienes tuvieron que gozar al crear tanta destrucción ilusoria haciendo que sus representantes filmicos de las secuelas de la guerra civil y del franquismo se descastaran al final de *La caza*. En este sentido, y paradójicamente, todos los creadores de *La caza* encarnan la exclamación de Sade: ¡Qué voluptuosidad la de destruir! Irónica y felizmente, y como Archibaldo y Luis, solo pudieron llevar a cabo su aniquilación en celuloide y en efígie. Es decir, crean unos *carnuzos*, pero no delinquen. Eso sí, sembrando el cazadero/campo de batalla de cadáveres lograron gastar una genial broma al régimen dictatorial, y unos *carnuzos* que abonarían la creatividad de otros cineastas y las exégesis de la crítica durante más de cuarenta años.

1.6. Conclusiones

Las afirmaciones de Luis Buñuel en torno a *La caza* citadas en este estudio muestran a las claras que en 1964 y 1965 él estaba al cabo de la calle con la tercera película de su entonces joven amigo y paisano, Carlos Saura. Y atando cabos sueltos —la amistad y afinidad ideológica entre los directores, la larga experiencia cinagógica de Buñuel y el aprovechamiento de la misma en sus propias películas, los múltiples recursos filmicos y narrativos buñuelianos utilizados en *La caza*, etc.—, queda claro que hay una marcada presencia del maestro en la película. Sobre el periodo 1963-65, Saura, confesó lo siguiente: «[yo] pensaba que no hacía más cine en mi vida» (Sánchez Vidal, 1988a: 41). Seguramente, Buñuel se identificaba con esta desesperación, ya que entre 1933 y 1946 él tampoco dirigió ninguna película. Sería, pues, lógico y natural que echara una mano a su compañero de armas filmicas, a la vez que intentaba realizar su sueño de resucitar el moribundo cine de su patria. Y ningún realizador novel en sus cabaes habría rechazado

la mediación de otro director tan avezado. De hecho, las afirmaciones de Saura en torno a *La caza* también demuestran la compenetración entre los dos cineastas. Tal vez la más intrigante sea esta: «J'avais promis à Buñuel de lui dédier un film. Au moment de *La caza*, il m'avait reproché de pas l'avoir fait» (Cohn, 1974: 29). Esta omisión (¿adrede?), junto con el reparo y resentimiento de Buñuel, demuestran que los dos cineastas se daban perfecta cuenta del papel clave que este había desempeñado en la creación de *La caza*.

No obstante, la intervención de Buñuel no debe escandalizar a nadie. Como él afirmaba, en las artes todo lo que no es tradición es plagio. Y veremos que Saura y Angelino Fons también aprovecharon las nociones de otros expertos de la talla de Ortega, Delibes y Hemingway al redactar su guión. Era lógico, pues, que también pidieran ayuda a Buñuel, sobre todo en aquellos tiempos tan difíciles para el cine español. Es más, el séptimo arte, como *la venación*, se fundamenta en la cooperación, en el trabajo en equipo. Por ende, la realización de *La caza* pone de manifiesto, como dijo Luis, que «todos dependemos de alguien». He aquí la gran lección cinégetico-humanitaria que encarnan e imparten los cineastas de esta película.

El «arsenal de recursos y procedimientos» cinematográficos que Buñuel venía perfeccionando a lo largo de siete lustros de labores cinematográficas reaparecen y se aprovechan de forma notable en *La caza*. El bestiario buñueliano —sobre todo la entomología y *el carnuzo*— vuelve a hacer acto de presencia, y con el fin de hacer hincapié en lo carnal: la muerte y el sexo. Las tomas de estos bichos generan imágenes calculadas para originar —surrealmente— reacciones viscerales en el espectador, además de subrayar la depravación de los veteranos. Asimismo, un realismo agresivo y documental —suscitado por «los olvidados» de esta *tierra sin pan* cinégetica— se suple con la revelación de la conciencia (voces en *off*) y el subconsciente (lo onírico) de los urbanitas que la invaden. Estas pulsiones vinculan *La caza* con Buñuel y la influencia de Freud en su cine, amén del constante afán buñueliano y sauriano de ensanchar los horizontes del realismo cinematográfico. Muy buñuelianamente, *La caza* confunde, pero nunca aburre al espectador. La confrontación entre Eros y Tánatos, tan presente en Buñuel desde *Un perro andaluz*, fundamenta *La caza* también, y todo ello con el fin de generar una violencia ibérica que permea a lo buñuel toda la trama. Al igual que muchas de las películas buñuelianas de los cincuenta, el entramado de *La caza* se fundamenta en un rosario de muertos y unos personajes destinados a matarse. En

el cine, definitivamente, la mejor caza es la caza del hombre. El final abierto de *La caza* (¿Qué va a ser de Enrique?) evoca los de *Ensayo de un crimen*, *Nazarin* y *Viridiana*. Pero encerrada en este desenlace hay una pregunta inquietante: ¿Escarmentará el joven, o sea, aprenderá la juventud española y, por extensión, la humanidad?⁷⁹ Los horizontes temáticos de *La caza* se extienden, pues, mucho más allá de la guerra civil y la burguesía española del franquismo.

No obstante, un sentido del humor socarrón mina la seriedad de *La caza*. Los cineastas se mofan de todo: de Salvador Dalí y el surrealismo, de Freud y su psicoanálisis, de la brutalidad del régimen dictatorial y la ignominia de su censura, de la bestialidad de la burguesía española y sus frustraciones sexuales, de la ingenuidad del espectador y la ignorancia de la crítica. Si en *Viridiana* Buñuel realiza «un secreto ajuste de cuentas con la represiva sociedad franquista» (Fuentes, 1993: 139), en *La caza* ocurre algo muy similar. Aún más, *La caza*, como *Viridiana*, es «una bomba dirigida contra todas las intransigencias y censuras, tanto en el cine como en la vida» (Fuentes, 1993: 36). Irónicamente, Saura y Buñuel vuelven a elevar la caza a rango de arte recreando una «edad de las cavernas» fílmica que parodia el retraso sociopolítico de España durante los sesenta. Pero la mayor subversión de todas es la figura de Luis, graciosísimo trasunto biográfico de Buñuel e hilarante compendio fílmico de Francisco (de *Él*), Archibaldo de la Cruz, y otros celosos personajes masculinos buñuelianos. Pero es la enorme semejanza cinematográfica entre la conducta y manera de ser de Archibaldo de la Cruz y Luis —sus obsesiones sexuales, su fetichización de sendos maniqués y su supuesta criminalidad— la que establece, sin lugar a dudas, la intervención y explotación de Buñuel en *La caza*. Como su precursor buñueliano, Luis aturde y reta al espectador, además de comprobar que *La caza* —como todo el cine de Buñuel— lleva dentro otra película. Pero en este caso, es una película hecha para y, en parte, por un realizador maldito: Luis Buñuel. He aquí la subversiva burla que llevan a cabo sus creadores.

La caza, como muchas películas buñuelianas, es un filme «sin género, o de subversión e hibridismo de géneros» (Fuentes, 1993: 47). Contiene elementos de terror, de erotismo, de melodrama, etc. Como Buñuel, Saura quiso

79 Escribe Víctor Fuentes sobre *El ángel exterminador*: «resume algo que se reitera en el último Buñuel, dando un sentido positivo a su pesimismo: el Apocalipsis y la destrucción de nuestro orden civilizatorio contiene el principio de una nueva creación» (2000: 109). El final de *La caza* permite esta lectura, lo cual hace sospechar que Buñuel podría haberlo aprovechado en su propio cine.

perturbar y desorientar al público espectador. La antífrasis —la inversión, la ambigüedad, la ambivalencia— tan prevaleciente en Buñuel, cimenta *La caza*, como ejemplifica la figura de Luis. En suma, es una película cuya estructura, técnicas y recursos corren parejos con los de Buñuel, además de concordar, a nivel temático, con las convicciones ideológicas y sociopolíticas del maestro. Pero en 1965, la importancia de estas «afinidades profundas» era revelar cómo —con recursos limitados— un cineasta podría expresarse libremente. Es decir, el objetivo y valor inmediatos de *La caza* fueron mostrar a los otros jóvenes cineastas españoles cómo deberían proceder a pesar de encontrarse en el «mundo subartístico» del franquismo. Es otra lección que imparten los creadores de *La caza*. Si durante el rodaje de *Llanto por un bandido* Saura se quejaba de no tener un ayudante de dirección, irónicamente (¡contradicciones del franquismo!), durante el de *La caza* tuvo el mejor ayudante de dirección que jamás tuvo ningún otro realizador español: Luis Buñuel.

En 1988, Saura afirmó lo siguiente: «*La caza* no gustó a nadie, tuvo poco éxito en los cines y una crítica dividida» (Sánchez Vidal, 1988a: 44). Seguramente, el gran público español de los sesenta no estaba acostumbrado a ver este tipo de película. O tal vez prefiriera hacer caso omiso de lo que había visto, ya que en 1966 tantas alusiones a la guerra civil y a la violencia ibérica, pueden haber puesto un dedo fílmico en una llaga fraticida que todavía no se había cicatrizado.⁸⁰ No obstante, Sánchez Vidal afirma: «cualquier espectador que salía de verla tenía conciencia de que allí se marcaba un listón de mucha mayor calidad para el cine español» (1988a: 44).⁸¹

80 Elías Querejeta respalda esta noción al afirmar sobre el cine que intentaba hacer en los años sesenta: «Hasta ahora este tipo de cine se ha producido de una manera esporádica. Sin embargo, lo que yo trato de conseguir es una coherencia y una continuidad que permitan, de una parte, crear un equipo y, de otra, un mecanismo industrial que haga posible la realización continua de estas películas, determinando un movimiento inductivo en los espectadores hacia este tipo de cine; porque entre las películas que yo hago y el público español existe una falta de comunicación a todos los niveles, en tanto que yo entiendo el cine como un fenómeno cultural, estético, político, social [...] y el público está acostumbrado a un tipo de cine aporreado, de simple consumo [...] Y no debemos olvidar que existe la posibilidad creciente de hacer un público receptivo de un tipo de cine más adulto que el habitual. De hecho, ese público ya existe. Lo que hace falta es demostrarlo. ¡Si pudiéramos meter nuestras películas en los cines de la Gran Vía, de un modo normal, en buenas fechas y con buenos lanzamientos!» (Monleón, 1966b: 5).

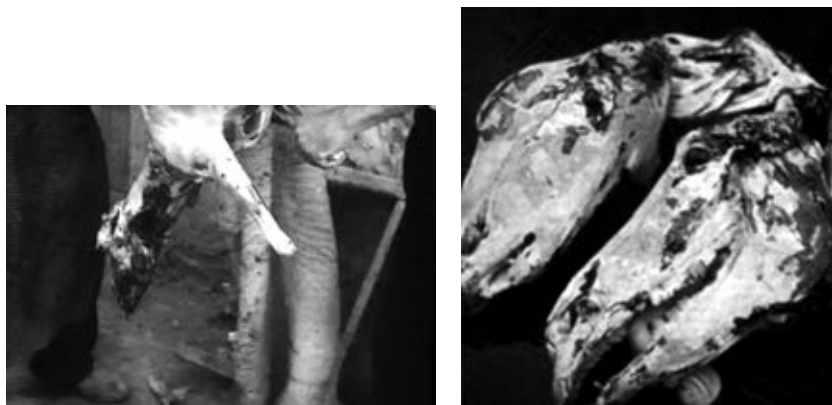
81 Santos Fontenla resalta esta noción al aseverar: «Todo en él, desde la concepción básica a la dirección de actores, desde la utilización del paisaje a la de los símbolos [...] está situado en una cota muy superior a aquella a la que estamos acostumbrados» (1966b: 14).

En este salto de categoría se nota también la presencia de Buñuel. Por otra parte, los espectadores (o al menos los jurados) de los festivales de Berlín y Nueva York sí notaron la diferencia. En el festival alemán, *La caza* recibió un Oso de Plata, y tuvo «un gran impacto crítico en Nueva York» (Sánchez Vidal, 1988a: 44).⁸² Cabe afirmar, pues, que Buñuel desempeñó un papel triplemente importante en la realización de *La caza*. Primero, influyó directa e indirectamente en su creación. Segundo, cumplió con su viejo afán de mejorar la calidad del cine español. Y tercero, no solo salvó la profesión y afianzó la reputación de Carlos Saura, sino que le abrió las puertas de la fama. Saura ha confirmado todo esto al afirmar lo siguiente: «Para mí, con *La caza* se cierra una etapa [...] Por eso, cuando me dicen que *La caza* es mi mejor película y todo eso [...] la verdad es que no estoy de acuerdo» (Sánchez Vidal, 1988a: 49). Para Saura, *La caza* sencillamente no puede ser su mejor película porque había un «señor y cazador real» (léase Luis Buñuel) entre bastidores. No obstante, con su tercer largometraje toma la alternativa. Los treinta y tantos filmes que haría después comprueban que asimiló las lecciones de su maestro. Gracias en gran parte a Buñuel, hoy Saura «es considerado un clásico dentro de la cinematografía mundial y uno de los mejores directores de cine español y mundial» (<http://www.cinergia/carlos_saura>, s. pág.).

Otra prueba fehaciente de la intervención de Buñuel en *La caza* es que Saura nunca olvidaría el papel clave que Buñuel tuvo en su vida y obra. Y desde 1965, Saura viene rindiéndole un homenaje continuo y multiforme a su maestro. Dedicó su próxima película, *Peppermint frappé* (1966) a Buñuel.⁸³ En *Elisa, vida mía* (1976), se inspira en *el carnuzo* para recrear uno propio: la

82 Saura recibe este galardón: «Por el coraje y la indignación con los que ha presentado una situación humana característica de su tiempo y de su sociedad» («Berlín XVI Festival», 1966: 61).

83 Saura dice a Bernard Cohn sobre el rodaje de *Peppermint frappé*: «J'ai dit que mon père spirituel est Buñuel. C'est quelqu'un que j'adore. Le film est un peu une affaire entre Buñuel et moi. En écrivant le scénario, j'ai pensé que le gens allaient parler de Buñuel en voyant les séquences de Calanda» (1974: 29). Y Saura explica a Enrique Brasó: «Yo le había prometido [a Buñuel] en *Llanto por un bandido* dedicarle mi próxima película, y la verdad es que estaba esperando hacer una película que me pareciera oportuno dedicársela a Luis Buñuel y *La caza* no me lo pareció. Es más, cuando se la pasé a Buñuel me temía que no le gustara absolutamente nada, y mi sorpresa fue que le gustó muchísimo, y me dijo «Me hubiera gustado, Carlos, que me hubieras dedicado esta película». Me lo dijo muy seriamente, porque Luis Buñuel es una persona muy seria cuando quiere serlo, cosa que se olvida muchas veces. Y entonces yo le prometí que la próxima película que hiciera se la dedicaría y que intentaría hacerle



20. Los carnuzos de *La caza* y de *Elisa, vida mía* (1976)

imagen de dos cabezas de caballo desolladas que recuerdan a la oveja desollada en *La caza*. En el Festival de Venecia en 1983 (año en que murió su maestro), Saura leyó una «Carta nunca enviada a Luis Buñuel», misiva en la que reconoce su deuda así: «fuiste tú, Luis el que abriste para mí las puertas y ventanas hacia mundos hasta entonces solo intuitivos» (Sánchez Vidal, 1998a: 221). Y en 2001, Saura realizó una película, *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, basada en las aventuras toledanas de Dalí, García Lorca y Buñuel cuando estudiaban en la Residencia de Estudiantes durante los años veinte. Pero el verdadero y más sentido cumplido que Saura hizo a Buñuel fue *La caza*. Al alimón, y cual dos aragoneses de pro —voluptuosos, socarrones y porfiados—, sentaron las bases del futuro del séptimo arte en su patria e hicieron que Buñuel, uno de los grandes de la cultura española, pudiese volver a ejercer de director y activista en un terreno que él había creado prácticamente a solas: el cine español.

un homenaje, algo en donde él estuviera presente [...]. Es curiosa la incomprensión que le rodea a uno cuando se confunde lo que hay de admiración a una persona, lo que hay de homenaje y lo que puede o no haber de influencia» (Brasó, 1974: 163).

La «seriedad» de Buñuel ante la decisión de Saura de no dedicarle *La caza* es absolutamente comprensible. Por otra parte, el temor de Saura ante la incomprensión de la crítica si él hubiera dedicado su tercer largometraje a Buñuel también lo es. Saura alude a este dilema así: «Porque recuerdo que cuando *Peppermint frappé* iba a ir al festival de Venecia, Chiarini la rechazó diciendo que ya tenían un Buñuel (*Belle de jour*), que para qué querían otro que además no era de Buñuel. Y confundían la dedicatoria y los tambores de Calanda con todo lo demás» (Brasó, 1974: 163).

2. LA ICONOGRAFÍA E INSPIRACIÓN PREHISTÓRICAS EN *LA CAZA*

El milagro del hombre no es hasta qué punto se ha hundido, sino
cuán magníficamente se ha elevado.

Robert ARDREY

2.1. Introducción

La fuerza motriz y la base principal del presente capítulo es el libro de José Camón Aznar, *Las artes y los pueblos de la España primitiva* (1954),¹ un extenso tratado que dedica varios capítulos a dilucidar la relación entre el hombre prehistórico, la caza y «el maravilloso fenómeno de la aparición del arte rupestre [...] en nuestras tierras» (1954: VI). Cuando se publicó, Camón Aznar era catedrático de Historia del Arte en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Es decir, impartía clases en la misma época en que Carlos Saura cursaba estudios allí. Seguramente, el profesor inculcaba en las mentes de sus alumnos la «fabulosa originalidad» (Camón Aznar, 1954: VII) del arte parietal del Paleolítico y Neolítico españoles, creaciones tan minuciosamente interpretadas como cuidadosamente reproducidas en su libro. En 1957, año en que Saura se diplomó y fue nombrado profesor de Prácticas Escénicas en

1 Una primera y abreviada versión de este capítulo titulada «La inspiración prehistórica e iconográfica de *La caza* de Carlos Saura» se publicó en *LA CHISPA '99 Selected Proceedings*, Actas de «The Twentieth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures», 1999, pp. 359-374.

el IIEC, el futuro director pasaría a ser compañero de Camón Aznar. Por tanto, parece razonable afirmar que el historiógrafo no solo sería un asesor idóneo para un joven cineasta que, unos años después, realizaría una película inspirada en la caza, sino que su tratado sería un libro conocido, asequible y de consulta casi obligatoria. Y si se tiene en cuenta que para Camón Aznar es «la concepción del hombre como cazador y como guerrero» (1954: 320) lo que motiva el arte neolítico del Levante español, hay que preguntarse si esta noción no formaría parte de la inspiración primordial de *La caza*, tres de cuyos personajes son veteranos de la guerra civil que recalcan en un campo de batalla de aquel conflicto para, al parecer, pasar el día cazando conejos.

Camón Aznar describe «el prodigioso arte» (1954: VII) del Neolítico español así: «tan alado e impresionista, con las formas humanas y animales condensadas en su esquema más dinámico y vital» (1954: VII). En esta apreciación del estilo de las escenas cinegéticas y bélicas parietales se atisba una relación más que casual con la utilizada en *La caza*. Sean estrafularias o acertadas estas figuraciones sobre la influencia del profesor en un cineasta que se esforzaba por triunfar en el cine «subartístico» del franquismo, las exégesis de aquellas imágenes prehistóricas realizadas por Camón Aznar en su tratado nos pueden ayudar a indagar en los recursos estilísticos, las claves sociohistóricas y los móviles psicológicos de los personajes del filme, ya que no cabe duda de que *La caza* continúa y entronca con «las posibilidades estéticas del genio humano» (Camón Aznar, 1954: VII) que surgieron de la ancestral tradición de la iconografía cinegética y bélica en las artes españolas. Fundamentándose en el estudio de Camón Aznar (también se hará referencia a otros estudiosos de la caza y la guerra), lo que sigue intentará demostrar que la relación caza/guerra en el tercer largometraje de Saura hunde sus raíces en una estética mucho más pictórica, escenográfica y antropológica de lo que se viene creyendo.

2.2 El sortilegio de las artes venatorias

La caza respira un aire atávico desde el comienzo. El Land Rover que usan los venadores no solo sugiere la comodidad de su existencia urbana, sino que puede percibirse como una máquina del tiempo que los desplaza



21. Las imágenes parietales reflejan el enorme dinamismo y dramatismo de la caza.

del ambiente fresco de un bar en la carretera, a una humilde casa en el campo y, finalmente, al calor implacable de un valle, una paramera donde —cual los cazadores nómadas prehistóricos— levantan un refugio. Esta sugerente *mise-en-abîme* y rápida regresión en moradas prefiguran un retroceso evolutivo en una cuadrilla que va transformándose en un bando de cazadores cada vez más salvaje. Asimismo, este escalonado descenso geográfico, la intemperie y un cierto sedentarismo subrayan este retorno a un estado rudimentario, además de crear un escenario que permite condensar la acción. Al principio del filme también se evoca un sentido de grupo, de colectividad tribal que ha permitido al *homo sapiens* substraerse de los terrores y necesidades individuales. Es posible que José, el que ha organizado la excursión, aluda a esta dinámica cuando afirma lo siguiente: «Después de tanto tiempo, otra vez juntos» (1). Es lo que Camón Aznar llama «la primera expresión de[l] triunfo [del hombre] sobre la Naturaleza» (1954: 303). Pero, estos sentimientos cooperativos se esfumarán con la misma rapidez con que los cazadores se han remontado a su fingido primitivismo. Según el historiador del arte, el antroipoide sentía «un terror cósmico hacia el mundo circundante [...] una fabulosa sensación de hallarse rodeado de misterio y abismo» (1954: 8). En *La caza*, la hondonada, las inquietudes vitales de cada cazador y, sobre todo, las alusiones de Luis a múltiples catástrofes y cataclismos también originan una sensación de terror cósmico, misterio y abismo que potencian el aura de prehistoricidad que permea la película.



22. Un campamento venatorio primitivo: un colectivo tribal y cooperativo.

El campamento también puede indicar un cierto afán de dominar este entorno desértico, lugar que, paradójicamente, solo tuvo un valor muy transitorio cuando fue un campo de batalla durante la guerra civil, y que, irónicamente, ha vuelto a ser lo que fue desde tiempos inmemoriales: un cazadero (si bien acotado). En las primeras secuencias de *La caza*, Saura establece una perfecta estratigrafía que transforma al espectador en un arqueólogo que puede escudriñar un panorama cinematográfico de la sociedad española del momento: una capa moderna (industrializada y motorizada representada por el Land Rover),² otra tradicional (de economía agropecuaria, señalada por el cerdo y el burro en los corrales de la casa y la oveja sacrificada más tarde en el pueblo)³ y, finalmente, otra tribal (la subsistencia del cazador recolector simbolizada por los cepos que utiliza Juan, el guarda, y los pellejos de los conejos que vende: «La industria del conejo»

2 Antonio López Ontiveros afirma lo siguiente sobre la pasión venatoria de los españoles a mediados del siglo XX: «Este aumento es especialmente vigoroso con posterioridad a 1960, coincidiendo rigurosamente con el “desarrollismo”, subsiguiente al Plan de Estabilización y con el incremento esplendoroso de la motorización» (1991: 43).

3 Aquí también puede haber una relación o inspiración entre «La caza» de Ortega y *La caza* de Saura. Anota aquel: «Desde el punto de vista zoológico, el animal doméstico es un animal degenerado, como lo es el hombre mismo» (1962: 64).

[19], como ironiza Paco). Saura incluso hará que los personajes se adentren en una cueva/tumba donde, a la luz de un mechero, se descubre un esqueleto. *La caza* posee, pues, una profunda conciencia paleontológica que podría remontarse e inspirarse en el contacto del cineasta con José Camón Aznar, o en la lectura de *Las artes y los pueblos de la España primitiva*. Eso sí, durante la breve estancia de estos urbanitas en el campo, Saura hará ver que, como antaño y al decir del profesor: «La caza y la guerra absorben sus actividades» (1954: 321).

23. El campamento de *La caza*, donde los venadores establecen un ancestral pero pasajero dominio sobre la naturaleza, aunque no dejen de ser acosados por sus terrores existenciales.



El aire de camaradería y la noción de territorialidad que suscitan la cuadrilla sauriana y su campamento se refuerzan con otras secuencias que muestran a los cazadores bajo el toldo montando y encarando sus armas.⁴ Estos preparativos se pueden relacionar con varios ritos mágicos de la caza que Camón Aznar formula en su estudio y que, significativamente, también hacen acto de presencia en *La caza*. El primero es nuestro «fetichismo por las armas gloriosas» (1954: 131), una milenaria atracción armamentística que constituye un motivo central en el arte parietal neolítico, y en el filme

4 Estas armas son tres escopetas de dos cañones, arma tradicional del cazador deportivo español; un rifle (¿Browning?) semiautomático en calibre 22 con mira telescópica, otra arma tradicional, aunque más moderna. De ahí que el rifle pueda percibirse como más simbólico de los avances tecnológicos y del *hubris* humano. Finalmente, está la pistola semiautomática Luger, obvio y siniestro espectro bélico. Véase la nota 7.

de Saura. Sin duda, la constante presencia y «gran precisión» (1954: 340) con que se trazaron los arcos, flechas y venablos que manejaban los cazadores-guerreros antiguos en sus obras se repiten en los múltiples encuadres de las armas modernas en *La caza*.



24. Los constantes primeros planos de armas en *La caza* recalcan la «concepción glorificadora de las armas» (Camón Aznar, 1954: 131) que impera en la psique del hombre primitivo y del cinéfilo.

Saura también recrea otra faceta del fetichismo y sortilegio armamentísticos que Camón Aznar explica en su estudio: «En la magia venatoria se efigian todos los instrumentos que coadyuvan al éxito de la caza» (1954: 132). Mediante una serie de tomas de los cazadores preparando sus enseres y los primeros planos de estos (cartuchos, cananas y el visor y cargador del rifle de Luis), el realizador objetiva y vuelve a solemnizar y sexualizar el utillaje cinegético tan emblemático del «poder captador» (1954: 136) del llamado «mamífero dominante». Obviamente, son imágenes que evocan el hechizo milenario de las armas. Pero, asimismo, se conectan con el sortilegio que las «armas letales» vienen ayudando a los cineastas a estimular en el cinéfilo desde los orígenes del séptimo arte, es decir, la posibilidad de una mortandad inminente que genera un aire de anticipación que el público espectador «capta» inconscientemente. Como vimos, para una persona poco ducha en quehaceres armamentísticos y cinegéticos, Saura explota con suma y sorprendente destreza artística los aperos del cazador y, muy en particular, el fetichismo de las armas. Estos objetos y actos potencian sutilmente el ya mencionado fetichismo sexual del maniquí, pero, sobre todo, estrechan el vínculo entre el cineasta y los sortilegios venatorios formulados por Camón Aznar en su tratado.



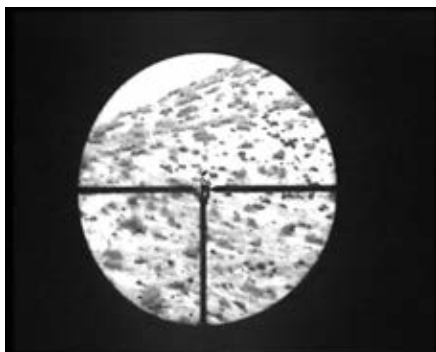
25. La pistola Luger (nótese los dos modelos diferentes) señala el «fetichismo por las armas gloriosas» (Camón Aznar, 1954: 131) que permea *La caza*.

Enrique, quien hace sus primeras armas en el deporte, resulta ser idóneo para encarnar esta fascinación congénita. Antes de entrar en el bar, Paco indica las ganas de cazar que tiene el conejo de la cuadrilla diciendo lo siguiente a José: «Oye, no te importará que haya venido mi cuñado [...]. Siempre me está dando la lata por la caza» (2).⁵ Y en el campamento, el novato revela su inexperiencia e impericia cinegéticas enseñando al grupo la pistola de su padre que ha traído a la excursión. A pesar de ser un arma poco apta para la caza,⁶ Luis la manosea y la describe así: «Una Luger, *made in Germany*, sinónimo de calidad» (11). La aparición de esta siniestra y simbólica «arma gloriosa»⁷ llama la atención de toda la cuadrilla, que sirve para revelar no solo el ancestral fetichismo armamentístico que acusan todos los cazadores, sino también para establecer una conexión entre la caza y la guerra que data del Neolítico y llega hasta hoy.

5 Aquí se utiliza la palabra *conejo* en un sentido castrense. Julia Sanmartín Sáez, en su *Diccionario de argot*, da esta acepción: «(soldados) Recluta novato», y este ejemplo de su uso: «Muchacho, vete a la cola, porque primero vamos los veteranos y después los CONEJOS» (2003: 264). No cabe duda de que Enrique recibe un trato de «conejo» por parte de los veteranos de la cuadrilla.

6 En la cacería final, cuando Enrique decide intentar cobrar un conejo con la pistola Luger, Paco hace un comentario que indica que va a ser difícil: «Como no tenga la peste...» (46).

7 La pistola Luger, cuyo nombre oficial era «Pistole 08», fue el arma corta reglamentaria de las fuerzas armadas alemanas desde 1908 hasta los años cuarenta. Podría considerarse, pues, como una simbólica «perdedora» de dos guerras mundiales.



26. Enrique —cual francotirador— toma los puntos y presenta a Juan por la mira telescópica del rifle de Luis. El «poder captador» del arma involucra también al espectador en la acción. Asimismo, esta toma entronca con lo que Camón Aznar denomina «la magia de participación» del arte parietal.

Esta vertiente fetichista se refuerza poco después cuando Luis tirotea un cardo con su rifle. Enseguida Enrique lo coge y exclama: «Vaya arma» (10). Entonces, el joven encara el fusil y finge pegar tiros, pero termina apuntando (y presentando) a Juan, el curtido guarda-trampero, por la mira telescópica. El convertir el objetivo de su cámara en la retícula de un visor no solo le permite a Saura subrayar el «poder captador» de las armas, sino recurrir a otro hechizo característico del arte parietal que menciona Camón Aznar: «la magia de participación» (1954: 102). Según el historiador del arte, en el hombre antiguo: «Su potencia vital se acrecía con los objetos asimilados» (1954: 102). Y la imagen de la retícula crea la sensación de que es el espectador quien está tomando los puntos a Juan. Por tanto, el propósito de este encuadre es triple: intentar habilitar e incrementar el poder visual del espectador, asimilarle a los cazadores fílmicos y, finalmente, involucrarle en la acción. Aunque se profundizará en la *magia de participación* en breve, por ahora hay que señalar que el fetichismo y el «poder captador» ancestrales, representados cinematográficamente por este rifle moderno, junto con el notable contraste entre el cazador bisoño y el trampero primitivo que proporciona la parafernalia del venador (en este caso el visor) ponen de manifiesto el sutil estudio fílmico de nuestros orígenes cinegéticos y nuestro genético impulso venatorio que Saura lleva a cabo en *La caza*. Cabe afirmar, pues, que en el campamento Saura no solo condensa la atmósfera antropológica de su filme, sino que empieza a emular la «mezcla de abstracción y de naturalismo» (Camón Aznar, 1954: 99) que caracteriza el arte prehistórico ibérico.

El aire libre, el campamento y la preparación de los aparejos reavivan viejos instintos en los cazadores, pero sobre todo en Enrique, quien nada más llegar a la casa de Juan, pregunta: «Oye, ¿y dónde cazaremos?» (5), a lo cual contesta Paco: «Ya estás deseando pegar tiros, ¿eh?» (5). Y de camino al primer escarceo, el joven subraya la ancestral naturaleza cinegética del hombre moderno con estos comentarios en *off*: «Tengo la impresión de haber estado aquí otras veces [...]. Me gusta [...] el calor, el olor a tomillo [...]. ¡Qué sensación más extraña! [...] ¿Cuándo he estado yo en un sitio como éste?» (13). Estas emociones (y otros muchos detalles venatorios de *La caza*, como se detallará en el capítulo siguiente) proceden directamente del célebre prólogo que José Ortega y Gasset redactó para el libro *Veinte años de caza mayor* (1943), de su amigo el conde de Yebes. En este prólogo titulado «La caza», el pensador precisa el poder de nuestro legado venatorio así: «Son, en efecto, pasmosas la naturalidad y la prontitud con que al ganar el monte [...] rebrota en nosotros el hombre silvestre» (1962: 98). Efectivamente, cuando empiezan los tiros, la conducta de Enrique evidencia que ha revertido instintivamente a un modo de ser cuasi paleolítico, pero genuinamente humano. Por ejemplo, no duda en apretar el gatillo, levanta sonriente un conejo abatido para examinar los efectos mortíferos de los perdigones (impactos que tendrá ocasión de ver en la carne humana al final), y aprende gozoso a poner a mear los animales muertos antes de colgarlos en la percha. Y al final de esta cacería puede que se aluda a un cierto parentesco del joven con los artistas cazadores de antaño cuando aquel conmemora el éxito de la excursión retratando (si bien con una foto) al grupo.⁸

La felicidad que esta excursión iniciática estimula en Enrique enfatiza el bienestar que sienten todos por su reinserción en la Naturaleza, ya que los otros miembros de la cuadrilla también revierten a la misma condición paleolítica. Y Saura deja constancia de su bestialidad valiéndose de una mú-

8 Saura explica la importancia de las fotos de Enrique y del joven como una figura historiográfica así: «está viendo que Alfredo Mayo, a quien conoce mejor, se comporta de forma distinta a como se comporta en la vida normal con él. Es un personaje continuamente sorprendido y, por otra parte, sin capacidad para reaccionar, porque se encuentra como asustado ante las cosas que están sucediendo. Pero él es quien lleva el peso de la película, aunque no lo parezca, porque todo lo que está ocurriendo allí se le va a quedar grabado» (Del Amo, 1966: 21).

sica trepidante, de los estampidos y de rápidas tomas que fluctúan entre los venadores disparando y las presas y la perra corriendo «alados e impresionistas» por el campo. Todo ello constituye una lograda reproducción fílmica de la excitación que genera la caza, una emoción con la que el espectador se identifica intuitivamente. Si bien Saura carga las tintas de estas imágenes venatorias en lo sádico, no cabe duda de que en estas escenas reproduce en celuloide lo que Camón Aznar llama, refiriéndose al arte del antropo: «el espectáculo de su gozo y su vida» (1954: 365).

A nivel antropológico y filosófico, estas secuencias tan verosímiles como premonitorias también ponen de relieve la rapidez con que un hombre moderno puede convertirse en un salvaje. De ahí que el horror visceral que despiertan estas imágenes en el espectador radique en obligarle a darse cuenta de que él también lleva en su interior una aterradora naturaleza silvestre, un «poder destructor» (Ortega, 1962: 38) que puede, en cualquier momento, salir a la superficie. Saura aprovecha y enlaza hábilmente las nociones de Ortega y Camón Aznar para crear una tensión que desemboca en el sugerente naturalismo gráfico de estas secuencias. En *La caza*, el verismo pictórico de los primeros planos de conejos acribillados que ruedan por la ladera no solo desagradan y asustan al espectador porque le transportan a un pasado cinegético-bélico tan remoto como inmediato, sino que además le fuerzan a enfrentarse con su propia mortalidad. Camón Aznar llega a esta conclusión sobre el arte del Neolítico español: «el hecho clave y definidor de este arte: *la representación del hombre* [...] el hombre como tema» (1954: 346). Sin duda, los cazadores fílmicos de Saura personifican un proceso involutivo. Y su reinsertión en la barbarie complementa los motivos de la degradación y el envilecimiento del individuo moderno en *La caza*. Asimismo, estas visiones traen a la memoria las persecuciones parietales con las presas perforadas por flechas y azagayas, amén de constituir una magistral evocación cinematográfica de nuestra génesis cinegética, de nuestra latente bestialidad y de nuestra grandeza artística.

Para Camón Aznar, aquellos animales pictóricamente sacrificados forman parte de un tercer rito venatorio: *la magia de propiciación* (1954: 102). Es decir, al pintar a sus presas el artista prehistórico lograba tres propósitos: conmemorar sus proezas venatorias, garantizar el éxito de futuras cacerías y, finalmente, mitificar la supremacía humana, ya que al artista neolítico «lo que más le interesa cautivar con esta magia, no es sólo el animal, sino su



27. Según Camón Aznar, en el Neolítico lo que se dramatiza es: «el momento antecedente de la captura, cuando todo va a abocar en la muerte o dominio del animal [jo del cazador!]» (1954: 341).

fuerza» (Camón Aznar, 1954: 104).⁹ Pero es más, en el arte rupestre, esta magia pasa por una sucesión estilística. En sus primeras manifestaciones, por ejemplo, el animal «va siempre vinculado a la persecución del cazador, que allí mismo le alcanza» (Camón Aznar, 1954: 321). Más tarde, este naturalismo evoluciona hacia una tendencia a objetivar «no el acto de aprehensión, sino el proceso» (Camón Aznar, 1954: 341). De ahí que se pinten escenas repletas de acción que sugieren que todo va a abocar en la muerte del animal, o el triunfo en la lucha contra el enemigo. Obviamente, las gráficas matanzas cinematográficas del primer escarceo de *La caza* hacen hincapié en la muerte de las presas y, por ende, en la superioridad humana. Ahora bien, dentro de la totalidad del filme existe también una ordenación de secuencias propiciatorias que cuestionan esta superioridad haciendo hincapié en la degeneración de los veteranos. Además de la «presentación» de Juan por una mira telescópica y las imágenes de los conejos tan sádicamente masacrados,

9 Seguramente esta noción procede de «La caza» de Ortega. Escribe el pensador: «Por eso, para el primitivo, poseer la imagen y poseer el nombre es ya, en trasunto, poseer la cosa. Poblado las paredes de las cuevas con figuras de animales, ritualmente consagradas, cree asegurar su presencia en el contorno. Dibujando en el flanco de la imagen una flecha ya está preformada la venturosa cacería.

Pero esta magia no iba sólo dirigida a conseguir acierto en la vulneración de la pieza, sino que era también «magia de fecundidad» (1962: 48).

Saura emplea un maniquí que es tiroteado y quemado y, hacia el final de su filme, crea un momento de gran tensión cuando José apunta a Paco con su escopeta, pero no aprieta el gatillo. Estos acosos traslaticios constituyen un proceso de condensamiento de la atmósfera venatorio-conflictiva, además de formar una jerarquía de violencia ascendente que refuerza la estratigrafía geográfico-antropológica descendente de las primeras escenas. Todo lo cual sirve para contextualizar «El destino del hombre como persecutor» (Camón Aznar, 1954: 321). Finalmente, estas secuencias patentizan la *magia propiciatoria* del séptimo arte, ya que mediante este cúmulo de sacrificios Saura intenta ganarse la atención, si no la voluntad, del público espectador haciéndole preguntarse: ¿Dónde está la humanidad en esta «tierra de conejos»?

Al contrario de sus antecesores prehistóricos, Saura desmitifica la supremacía de la «especie elegida» en su filme. De hecho, esta cuadrilla de cazadores fascina porque en ella apenas aparece la «finalidad tribal que [seccionaba al hombre primitivo] de sus afanes inmediatos y de su subordinación a los temores y cuidados individuales» (Camón Aznar, 1954: 303). Esta falta de camaradería y cooperación —tan cruciales en la caza— se resalta cuando la cuadrilla se despliega en mano.¹⁰ Antes de que empiecen los disparos, la cámara va enfocando uno a uno a los venadores y, mediante sus actos y voces en *off* (como se ha visto con Enrique), el director revela «los temores y cuidados individuales» de cada uno. Estas secuencias pueden constituir otra explotación o emulación de *la magia de participación* venatoria, ya que a través de las mismas Saura trata de nuevo de involucrar al espectador en un proceso de aprehensión dándole la posibilidad de ahondar en la naturaleza de los cazadores mientras ellos se adentran en la naturaleza. Mas estas voces en *off* no solo exteriorizan los sentimientos de cada cazador, sino que aumentan la anticipación del espectador posibilitando así que este se convierta en un rastreador —*en un cazador*— de los antecedentes y rasgos característicos de estos venadores fílmicos. En suma, este escarceo parece inspirarse en las magias de participación y propiciación que dilucida Camón Aznar, lo cual estrecha la relación entre el profesor, su tratado y Carlos Saura.

10 La cooperación y la camaradería también son esenciales en el cine, como relata Saura: «Así nació *La caza*, que supuso además una estrechísima y amistosa colaboración con Elías Querejeta. Haciendo *La caza* descubrí el placer de trabajar con un equipo reducido pero perfectamente conjuntado» (Sánchez Vidal, 1994: 74). En este sentido, las labores del cazador y del cineasta son muy similares.

Para crear estas secuencias y desenmascarar el proceso de participación/propiciación para su público, Saura puede haberse basado en otro aspecto de la caza que menciona Ortega, según el cual, para practicar su deporte debidamente, el cazador moderno ha de «adoptar la actitud de existencia en que suelen vivir los animales silvestres y cuyo abandono constituyó precisamente la característica de la humanidad» (1962: 107). La clave de este simulacro venatorio radica en el hecho de que el cazador moderno debe duplicar «el alerta perpetuo del animal bravío, para quien todo es peligro» (Ortega, 1962: 109). Para hacer hincapié en «lo que más esencialmente tiene que hacer el cazador» (Ortega, 1962: 108), Ortega cita textualmente un pasaje del tratado del conde de Yebes que prologa. A continuación se vuelve a transcribir porque las afirmaciones del aristócrata aclararán la conducta «avizoradora» que caracteriza a todos los venadores saurianos a partir de este momento. Es más, sus nociones demostrarán como esta faceta clave del deporte influye en el estilo de *La caza*. Afirma Yebes:

Hay uno de los sentidos del cazador que en todo instante tiene que actuar infatigablemente. Este sentido es el de la vista. *Mirar, mirar y remirar*, a toda hora, *en todas direcciones* y en cualquier circunstancia. *Mirar según se va marchando; mirar en los descansos*; mirar mientras se merienda o se enciende un cigarro; *hacia arriba, hacia abajo, hacia el terreno que ya hemos recorrido [...]* con *los prismáticos y a simple vista*. (Ortega, 1962 107-108; la cursiva es mía).

Al abrirse en mano, los cazadores saurianos obedecen al pie de la letra los consejos de Yebes, ya que miran «en todas direcciones» y «según se van marchando». De ahí que Luis aplaste un alacrán (¿más entomología?) y José evite pisar uno de los cepos de Juan. Está claro que se adentran en un campo minado de peligros naturales y humanos, y en el que, como antaño, será fácil que caigan víctimas de una agresión. Curiosa y paradójicamente, uno de los alicientes del deporte es que el cazador nunca sabe lo que le va a pasar en el cazadero. Y paralelamente, a la presa le ocurre algo similar pero diferente: ha de ser un profesional del miedo, precisamente porque nunca sabe por dónde puede aparecer su perseguidor. Puntualiza Ortega: «El animal tiene el instinto de “que hay trampas”, amenazas subrepticias y disfrazadas por doquier» (1962: 39). Saura juega magistralmente con esta tenue línea divisoria entre la incertidumbre del cazador y el sobresalto de la presa, y con varios fines. Primero, esto le permite aumentar la ambivalencia de la trama. Segundo, le ayuda a suscitar una sensación de miedo individual. Y, finalmente, expresa la deshumanización de sus cazadores. Por ejemplo, estas

palabras de José, después de hacer saltar uno de los cepos de Juan, evidencian que el dueño del coto se considere a la vez depredador y presa: «Si pudiera convencer a Paco [...]. Es cazador [...]. No me debo distraer» (16).

Pero esta «norma fundamental para bien cazar» (Ortega, 1962: 107) que es estar alerta, es asimismo la problemática esencial y uno de los objetivos principales del cineasta: hacer actuar infatigablemente la vista del público espectador. Saura se impone una tarea doble en *La caza*: indicar el estado de alerta e incertidumbre de sus cazadores e ir potenciando la magia propiciatoria de sus imágenes a fin de mantener en vilo al espectador. Realiza este cometido de varias formas, e inspirándose en Yebes y Ortega. En estas secuencias, como hemos visto, combina series de primeros planos o planos americanos de sus personajes con sus voces en *off* a fin de indicar que andan ojo avizor en el campo. Y en varias escenas posteriores, utiliza también variantes del mismo recurso. Por ejemplo, durante la ya mencionada siesta de Paco y José, el cineasta trata de involucrar al público haciendo que «mire en los descansos», ya que emplea *travellings* «hacia arriba, hacia abajo» para que el espectador pueda examinar de cerca los cuerpos yacentes y desnudos de los actores a la vez que se escuchan en *off* sus pensamientos y conversaciones con otras personas.¹¹ Como se detallará a continuación, uno de los recursos estilísticos principales de *La caza* es, precisamente, obligar a los espectadores a *remirar* terrenos, objetos y personajes «que ya hemos recorrido».

Enrique personifica esta mirada avizoradora que constituye la esencia de la caza y una de las bases escenográficas y estilísticas cruciales de la película. De hecho, Saura hará que su actitud observadora vaya evolucionando a lo largo del filme, lo cual no solo refuerza la transformación del joven en un cazador, sino que le convierte en un perfecto guía fílmico cada vez más capacitado para orientar al público espectador. Al principio de la película, el espectador solo percibe al joven como un ingenuo. Pero al pasar por la casa de Juan se transforma en un mirón que goza observando a la sobrina del guarda dando de comer a un cerdo, lo cual también funciona para poner

11 Sánchez Vidal da esta explicación del uso de las voces en *off* en *La caza*: «Si en *Los golfos* [Saura] había querido rendir un homenaje a *El Jarama* con la secuencia del río, en *La caza* se acusa de alguna manera el impacto de *Tiempo de silencio* por el uso del monólogo interior» (1988a: 46).



28. Las observaciones de Enrique documentan las condiciones de vida de la juventud rural, además de convertirle en un mirón.

en evidencia las condiciones abismales en que vive el campesinado. Mas su avizoramiento se agudiza en el campamento tal y como revelan sus preguntas después de hacer un escrutinio «a simple vista» del paisaje. Dice: «¿Eso es de la guerra?» y «¿De verdad que hay conejos aquí?» (8). Asimismo, toma fotos, actividad que revela otra manera de hacer mirar y remirar; por ejemplo, cuando saca una instantánea de José en cuclillas al margen del regato mientras este se contempla en un espejo, su conducta suscita este rapapolvo: «Haz fotos a tu padre, muchacho. A mí déjame en paz» (17-A).¹² Acto seguido el narcisista dueño del coto rompe la foto, dando a entender que tampoco quiere admitir que su imagen, reflejada en el espejo y *remirada* en la instantánea le fuercen a enfrentarse con los estragos del paso del

12 Como vimos en el primer capítulo, antes de hacerse cineasta, Carlos Saura fue un fotógrafo profesional. Por esto, no debe sorprender que Enrique sea aficionado a la fotografía y que «sus» fotos formen una parte clave de *La caza*. Asimismo, se podría entender la afición fotográfica de Enrique como otra forma de caza. Pero, sacar fotos no es, precisamente, cazar. En el apartado siete de su prólogo, titulado «Caza y ética», Ortega dedica varias páginas a esta «repípiez de la caza fotográfica» (1962: 78). Afirma: «Sustituida la pieza por su imagen fotográfica, que es un fantasma, la venación entera se espectraliza» (1962: 79). Enrique es, sin duda, un novato cinético, pero sus fotos sí sirven para aumentar el aspecto «fantasmal» de los veteranos.

tiempo.¹³ Como han indicado otros estudiosos de *La caza*, estas imágenes filmicas ayudan a señalar la doble vertiente espectral de los veteranos: su degeneración y doblez hipócrita,¹⁴ pero puede que la reacción de José ante este acto de aprehensión pictórica sea tan premonitoria como prehistórica. Ante todo, tanto Enrique como el espectador han captado el carácter brutal del terrateniente. Y si en el Paleolítico «poseer la imagen es tener poder sobre el modelo vivo» (Camón Aznar, 1954: 102), en *La caza*, como se verá, el furor de José radica en no querer ser dominado por su situación económica y sentimental, ni mucho menos por un novato como Enrique. Sin duda, su reacción ante el «poder captador» de esta efígie fotográfica también evoca *la magia propiciatoria* del arte rupestre. Y debe notarse que poco después, el fotógrafo tendrá mejor suerte ganándose así la voluntad de Carmen cuando le regala una foto que esta acepta encantada. Enseguida profundizaremos en otro ejemplo del valor propiciatorio de los fotogramas y otras formas de mirar de Enrique. De momento interesa constatar que tantas y tan continuas y variadas «contemplaciones» potencian el aura cinégetica del filme, además de conectarlas con las magias de propiciación y participación tan arraigadas en las artes prehistóricas de España. Tampoco debe subestimarse el valor documental de estas fotos, ni la vertiente documentalista del «fotógrafo» de la cuadrilla.

El joven también otea «con los prismáticos» a los integrantes del cazadero, escopofilia con que Saura se regodea a la vez que divierte al espectador. Por ejemplo, los prismáticos recorren a cámara lenta y en primer plano la foto del cuerpo de una modelo en bikini en una de las revistas, un *travelling* «pornográfico» que resalta la vejez de los veteranos, además de indicar las frustraciones y represiones sexuales de todos ellos. Luego, y en plano largo, Enrique explora el paisaje yermo con sus prismáticos, una toma panorámica que ter-

13 En su libro, Marvin D'Lugo ha analizado esta reacción de José y la califica como: «a denial of his own apparent aging» (1991: 63). Véase también el libro *La caza: 42 años después*, Roberto Cueto (ed.), Valencia, IVAC, 2008.

14 La otra foto de este «álbum intertextual» es de Paco y Carmen mirando una revista pornográfica. Comenta Marvin D'Lugo: «The old man and the young girl, victimized by the same type of social mystification of youthful attractiveness, suggest more than merely the conditioning of individuals to the lure of photographic fantasy. This is the critical moment in Spanish culture when the power of traditional models of conduct and identity has given way to the cult of youth, only marking the individual's understanding of the present» (1991: 63).



29. Enrique nos hace mirar y remirar —cinagética y socarronamente— el terreno cinematográfico y las «presas».

mina con la ya mencionada visión de Carmen bañándose. Estas secuencias constituyen otras formas de remirar y de suscitar más excitación y frustración sexuales. A nivel cinematográfico, cabe afirmar que Enrique es absolutamente esencial en *La caza*, ya que es el personaje que Saura utiliza para hacer del espectador un cazador que aprende, como diría Ortega, «el papel de cada ingrediente en la arquitectura dinámica de la campiña» (1962: 109). Si la labor trascendental del cazador se reduce a reingresar en la naturaleza y a «estar alerta», la obligación principal del director es, como se afirmó más arriba, hacer que el espectador también esté constantemente atento e integrarle así en la trama de su filme. Ahora bien, el venador da caza a sus presas mientras que el espectador disfruta de captar imágenes, o dejarse captar por ellas. Curiosamente, la *magia propiciatoria* del séptimo arte es, o debe ser, doble. Y en este sentido cinematográfico, Saura resulta ser un excelente cazador.

El mejor ejemplo de cómo Saura evoca y explota la magia propiciatoria y el valor desmitificador del arte prehistórico es la foto que Enrique saca del grupo después de la cacería matinal. Aparentemente, la intención del joven fotógrafo es, como él le explica a José: «llevarnos algún recuerdo» (11). En efecto, esta foto conmemorativa le permite al joven cumplir con la sugerencia de José, ya que, como este le había amonestado: «Las piezas cobradas son los mejores recuerdos de una cacería» (11). Pero más que resaltar el amor propio tan típico del cazador, esta imagen (que anticipa la que pone fin al filme) documenta la espectralidad y degradación de unos cazadores que, gracias a sus armas modernas, solo han logrado masacrar a unos cuantos conejos inofen-



30. La clásica instantánea poscacería de Enrique evoca el fetichismo por las armas gloriosas y parodia la supremacía del *homo sapiens*.

sivos. Estamos de acuerdo con Marvin D'Lugo, para quien, esta foto poscacería constituye «an exaggerated heroic posture of the four hunters, not as they are, but as they wish to be seen» (1991: 63). Efectivamente, estos venadores están muy lejos de sus antepasados que abatían especies mayores mucho más ágiles y peligrosas con venablos, arcos y flechas, amén de dejar constancia de sus proezas en el arte rupestre que crearon.

Con esta foto y su filme Saura parece inspirarse en el arte parietal porque él también quiso dejar constancia de «empresas multitudinarias de caza y guerra» (Camón Aznar, 1954: 342). Aún más, en el arte rupestre, al hombre «se le representa como el espectro del cazador» (Camón Aznar, 1954: 327). Es decir, se le efigia como unas «figurillas veriformes» (Camón Aznar, 1954: 327) a fin de generar una sensación de movimiento «flotante y vertiginoso» (Camón Aznar, 1954: 326), un estilo que expresa simultáneamente la energía tan característica y necesaria en las actividades venatorias y bélicas. Asevera Camón Aznar: «Nunca el arte ha representado el veloz ataque o la huida despeñada con líneas más jugosas y elásticas» (1954: 326). Mas en *La caza*, Saura crea una espectralidad cinegética y bélica más sutil puesto que, como vimos, sus ex combatientes son una sombra de lo que eran y distan mucho de ser tan buenos cazadores como nuestros antepasados prehistóricos: solo pueden verse como unos escopeteros sádicos, hipócritas y tan artificiosos como las modalidades de caza que practican. No obstante, la acción vertiginosa y las huidas de la primera cacería (y su furor guerrero) reaparecerán al final, y quedarán plasmadas, como veremos, en los ataques veloces y las muertes fulminantes de los veteranos y, sobre todo, en la fuga despavorida de Enrique.



31. Para Ortega, la venación es «una disciplina vigorosa y una ocasión para demostrar el coraje, la reciedumbre y la destreza, que son los atributos del auténtico poderoso» (1962: 21). *La caza y los cazadores de Saura* pueden verse como una parodia del jerarca y su deporte predilecto.

Paralelamente, este fotograma dentro de la narrativa cinematográfica es una genial parodia de las «proezas» venatorias del general Franco, hazañas que fueron constatadas sistemáticamente por la iconografía cinegética oficial de su Régimen. De ahí que la foto de Enrique encierre una magia de propiciación y participación mucho más sutil. Esta imagen venatoria debió de calar muy hondo en la psique de los espectadores a mediados de los sesenta, pues era un público que habría visto y estaría harto de ver poses casi idénticas e igualmente vanas del Jefe del Estado (y sus turiferarios) en la prensa o en el NO-DO, imágenes con que la maquinaria propagandística franquista intentaba la captura ideológica masiva del pueblo español. Como el general Franco, los cazadores saurianos, «meten en cintura» a los totémicos conejos,¹⁵ pero sus actos difícilmente convencen al público.¹⁶ Este fotograma viene a sugerir que nadie en el

15 La masacre de inofensivos conejos intercalada entre la aparición de los hurones enjaulados y el uso de los mismos en *La caza* alude a la sempiterna abundancia de aquel animal en España, profusión que también dio origen al nombre del país. Afirma García y Bellido: «parece muy probable que el nombre de *Hispania* derive de la voz fenicia *I-she-pham-im*, que significa algo así como 'costa o isla de los conejos' (1991: 143).

16 Edwards afirma: «when the hunt is over, the way in which the hunters stand to be photographed, guns in hand, triumphant, cannot fail to remind us of photographs we have all seen of soldiers at the front» (78). Este juicio es acertado, sobre todo porque confirma el vínculo pictórico entre cazadores y guerreros primitivos. Pero merece un par de rectificaciones. La primera es la conexión iconográfica entre la caza de antaño y hogaño. Escribe Ortega: «La maravillosa escena de una batida de ciervos que hay en la Cueva de los Caballos y que pertenece a la era paleolítica, no discrepa en nada importante de una imagen fotográfica hecha hoy en una



32. Las tomas y ángulos logran que el espectador se sienta partícipe de la acción.

mundo de hoy —el de transistores y fotos instantáneas de los sesenta— debe dejarse ganar la simpatía por un régimen dictatorial tan genialmente metaforizado mediante estos venadores cinematográficos.¹⁷ Hay que admirar como Saura supo esquivar a los censores que pretendían impedir que él se ganase la voluntad de su público espectador subvirtiendo la exaltación pictográfica y la magia propiciatoria del franquismo, usos de la iconografía cinegética realmente ancestrales, que a su vez subrayan el primitivismo de la dictadura.

Si el intento de «realismo imitativo» (Camón Aznar, 1954: 304) permite al artista paleolítico dominar los instintos evasivos de sus presas y conjurar su captura, durante el Neolítico español la inclusión del hombre en el arte parietal no solo plasma el delirio persecutorio de estas pinturas, sino que origina «el sentido dramático del arte» (Camón Aznar, 1954: 327). En el primer escarceo de *La caza*, Saura reaviva este hechizo escenográfico con los ya mencionados planos medios de sus cazadores, sus voces en *off* y unas secuencias de caza en las que «todo palpita fogoso y disparado» (Camón Aznar, 1954: 331). Por otra parte, y al igual que sus precursores cavernarios, el cineasta intenta reducir la persecución a sus piezas claves: hombre con-

montería [...]. La única diferencia es el arma» (31). Segundo, el aserto de Edwards no tiene en cuenta la importancia propagandística de la triunfante foto poscacería del general Franco y sus seguidores, tan vista en la prensa y el NO-DO. La idea o la necesidad de convencer trae a la memoria a Miguel de Unamuno y lo que dijo a los generales rebeldes al principio de la guerra civil en Salamanca. Merece la pena citar sus palabras: «Venceréis, porque tenéis de sobra fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitaríais algo que os falta: razón y derecho en la lucha» (Thomas, 1983: 549). Obviamente, Saura sugiere que la conducta de sus cazadores, como la de los generales rebeldes, es ilegítima.

17 Los veteranos saben que son meras sombras de lo que eran. Esta espectralidad se confirma con otras fotos: la de José con su familia y la que, como vimos, Enrique saca de José y que este rompe.

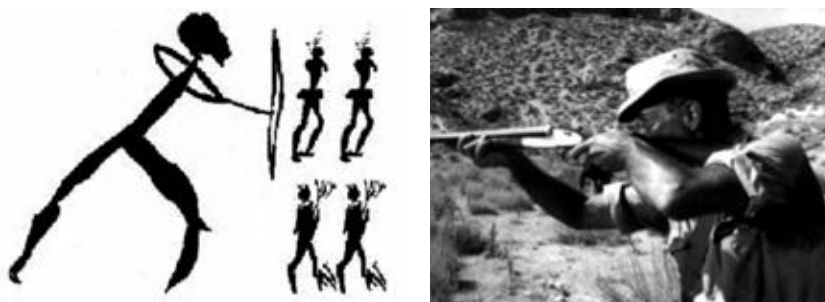
33. Algunas de los planos largos de *La caza* parecen inspirarse en las figuras espectrales de los cazadores y guerreros del arte parietal español.



tra animal, animal contra animal y, al final, hombre contra hombre. El uso de primeros planos de animales y cazadores en un paisaje desnudo facilita la labor visual y la integración del espectador en la acción. En otras tomas, las siluetas de los conejos y las figuras humanas contrastan con la blancura calcinada del campo prácticamente vacío, o los venadores se recortan en el cielo raso formando también siluetas, o espectros.

Estas imágenes se asemejan enormemente a las que crearon los cazadores prehistóricos en las paredes de sus refugios. Es decir, Saura emplea la misma eliminación del trasfondo y el mismo uso del claroscuro que los artistas prehistóricos.¹⁸ El filmar en blanco y negro también suscita los perfiles característicos del arte rupestre, y un aura de primitivismo. Más tarde, varias veces la acción es enfocada desde detrás de los tiradores, un ángulo que sitúa al espectador en la misma línea de fuego, o de batalla, que los actores o los arqueros-guerreros de antaño. Finalmente, hay tomas largas que imitan la «contemplación alejada» (Camón Aznar, 1954: 249) que emplean los artistas neolíticos. Por tanto, Saura reencarna cinematográficamente las «ráfagas dinámicas» y las mismas visualizaciones que se conservan en los abrigos rocosos del *hinterland* español, y todo ello a fin de expresar el delirio persecutorio de sus cazadores y convertir al espectador en un partícipe vinculado antropológicamente con los hechos. El director explota a fondo el dramatismo implícito en la caza, y cabe conjeturar que se orientó siguiendo las exégesis de las artes venatorias prehistóricas de Camón Aznar en *Las artes y los pueblos en la España primitiva*.

18 Saura se dio cuenta de la importancia de este paisaje vacío cuando afirma: «The scenery of the game preserve impressed me from the start: without a single tree, gypseous and dry» (Bartholomew, 1983: 27).



34. Las siluetas y los perfiles de *La caza* evocan los de las artes primitivas descritas por Camón Aznar.

2.3. Caza y conflictos primitivos en *La caza*

Si para Alfonso X el Sabio «la caza es arte et sabiduría de guerrear y vencer» (Seniff, 1992: 18), los primeros dos escarceos de *La caza* también patentizan la vertiente paramilitar de esta actividad. Cuando los venadores arriban al cazadero, se colige rápidamente que tres de ellos habían ocupado el mismo lugar durante el conflicto fratricida. Luis lo confirma cuando explica a Enrique lo siguiente: «A montones murieron aquí [...]. Y ahora sólo quedan los agujeros [...]. Buen lugar para matar» (8). José también indica este pasado guerrero cuando pregunta: «Tú ya conocías esto, ¿no, Paco?» (8). Es más, otra faceta del rito preparativo, las instrucciones que da José antes de iniciarse la primera cacería, aluden a ciertas tácticas militares, amén de suscitar la vieja tradición de la caza como «escuela de la guerra» en España: «Rodearemos el monte [...]. Vamos a adelantarnos Paco y yo [...]. Después Enrique a la derecha y Luis cerrando la mano izquierda» (15-16).¹⁹ Luis no deja lugar a dudas al hacer este comentario burlesco a José, el «mariscal de campo»: «Oye, esto no es una operación militar» (16). No obstante, las estrategias venatorias de José en el antiguo campo de batalla tienen como resultado una tremenda y evocadora carnicería.

¹⁹ En *Narraciones de un montero y práctica de caza mayor* (1898), Antonio Corvasí escribe: «sería el desarrollo de esta noble afición una gran ventaja para el ejército, que llevaría a sus filas reclutas adiestrados en el manejo de las armas, y nada digo si tuvieran que formarse guerrillas en defensa de la Nación» (López Ontiveros, 1992: 30).

En la segunda cacería, Saura nos adentra literalmente en la historia conflictiva y venatoria del campo español valiéndose de una modalidad de perseguir conejos —con hurones— de rancio abolengo en los anales cinegéticos de su patria. En el siglo II antes de Cristo, Estrabón describió de esta manera la eficacia de esta «comadreja salvaje» para combatir los estragos que causaban los conejos en los cultivos en Hispania: «se la pone [...] en las bocas de las madrigueras; la comadreja, entonces, extrae con sus uñas a la liebre cilla, que es apresada, o bien la obliga a huir a su escondrijo, buscando una salida donde, los cazadores allí apostados, la cogen» (García y Bellido 144).²⁰ Obviamente, esta cacería filmica denuesta e ironiza acerca del estancamiento rural de los sesenta documentando en celuloide lo que es, esencialmente, el mismo método de caza descrito por el historiador griego. Como se detallará en el capítulo siguiente, esta práctica venatoria seguía practicándose a mediados del siglo XX, como explica Miguel Delibes en *El libro de la caza menor* (1964).²¹ Es más, lo que el novelista vallisoletano llama «cazar a toro suelto» (expresión que José también emplea en el filme) y comenta en su tratado como una curiosidad o tradición venatoria poco deportiva, se explota a fondo en *La caza*. Ante todo, origina un llamativo aire folclórico, a la vez que alude a la milenaria y continua pugna entre los agricultores y los roedores.²²

Tanto Juan como esta caza representan otros aspectos conflictivos de la caza en España. Por una parte, desde la Edad Media el deporte venía configurándose como un privilegio, fenómeno que se repite y se capta perfec-

20 Otro indicio de la labor de fondo que llevaron a cabo los guionistas es la descripción de la introducción del hurón en la Península Ibérica que se encuentra en el *press book*: «Segun Estrabon, el Hurón fue traído de Africa á España; y esto parece fundado, pues España es el clima natural de los Conejos, y el país en que antiguamente eran más abundantes, y puede presumirse que para disminuir su número, que acaso habría llegado a ser muy incómodo, se harían traer Hurones, con los cuales se hace una caza útil» (s. pág.). Esta historia natural y cinegética —llena de «gazapos»— indica claramente no solo las labores investigativas de los coguionistas sino la diferencia entre la caza utilitaria de Juan y la «deportiva» de los urbanitas.

21 Relata Miguel Delibes en *El libro de la caza menor*: «Antaño el bichero [huronero] [...] no dejaba de tener trabajo [...]. Y sucedía así porque las escopetas, por abundantes y finas que fuesen, no bastaban para mantener el equilibrio demográfico aconsejable» (1964: 136).

22 Esta expresión es un préstamo sustraído de *El libro de la caza menor* de Miguel Delibes. Como se detallará en el capítulo tres, Saura aprovecha varios aspectos de este tratado cinegético para redactar el guión de *La caza*. Escribe el novelista: «Resta todavía decir unas palabras sobre la caza de conejos con hurón o, como dicen los venadores castizos, *a toro suelto*» (1964: 136).

tamente en *La caza* al ver al pobre guarda faenando con su «bicho» mientras que los bien ataviados «caballeros» esperan la oportunidad de disparar. Pero el «cazar a toro suelto» trae a la memoria otros conflictos campestres. Juan, por ejemplo, representa una figura tan legendaria como problemática en la España profunda de la posguerra, ya que durante estos años y con el objetivo de poner fin al furtivismo en sus cotos, muchos propietarios optaron por contratar a los furtivos locales como vigilantes de sus tierras. Luis Berenguer, autor de *El mundo de Juan Lobón* (1967), y José Luis Borau, director de *Furtivos* (1975), sacarían gran partido artístico de dos casos (basados en furtivos reales) de la «conversión» de cazadores furtivos en guardias jurados. El Juan de *La caza* es un claro precursor del Juan Lobón novelesco y también de Ángel (Ovidi Montllor), «el alimañero» de *Furtivos*. A esto se refiere José cuando dice de Juan: «lo que me molesta es que caza los conejos con cepo y luego dice que desaparecen con la mixomatosis» (13). Mas, al mismo tiempo, el terrateniente muestra una cierta conmiseración hacia su empleado cuando afirma: «De todas maneras a Juan se lo disculpo [...]. Se pasa todo el año metido en el monte» (13). Este «trato entre paternalista y férreo» (López Ontiveros, 1991: 33) que José le dispensa a su guarda señala otro nivel de conflictividad que también se remonta a la Edad Media: ¿quién detenta el derecho de cazar, el propietario o el que vive y trabaja en la tierra? Para subsistir, Juan necesita recoger cuanta caza pueda para alimentarse o para venderla. Asimismo, debe trabajar como vigilante del coto y como «bichero» en las cacerías de los señores. Todo ello hace que el espectador simpatice con él y se pregunte: ¿por qué no puede cazar este lugareño tan ducho en el oficio? Por supuesto, Saura se sirve de este cazador envilecido para subrayar las múltiples desigualdades sociopolíticas e injusticias en España, además de parodiar la falsedad venatoria de sus escopeteros.

Finalmente, Saura crea una puesta en escena que le permite aunar la caza antigua (los bardos, los hurones y el bichero) con la caza moderna (los conejos, las armas y los cazadores veteranos) para evocar una España tan feudal como fratricida. Y el hecho de que los venadores pretendan matar conejos sacándolos de sus escondrijos con la ayuda de un hurón sugiere que ellos pudiesen haber presenciado algo parecido o que se hubiesen comportado de forma similar con sus enemigos durante la guerra civil. El esqueleto del soldado que se halla en una de las cuevas que José enseña a Paco respalda esta noción. Agustín Sánchez Vidal confirma los orígenes bélicos y terrorí-

ficos de esta escena al relatar un suceso que le ocurrió a Saura cuando estudiaba el bachillerato: «En él se inspiraría para una secuencia de *La caza*: la del cadáver en la cueva, pues Carlos y algunos amigos descubrirían en el colegio un sótano con siete u ocho muertos de la guerra civil junto con montones de fusiles y granadas» (1988a: 13). A nivel metafórico, pues, esta modalidad de caza y sus practicantes vuelven a dejar patente la división entre las dos Españas que Saura contrapone en su filme: una, cual conejo, en una alocada e implacable carrera hacia la modernización y otra, cual los hurones y su dueño: rural, estancada y feudal, si no prehistórica.²³

Pero el aprovechamiento de la comadreja salvaje no termina ahí, ya que esta cacería se inicia con los primeros planos de los hurones enjaulados que Juan lleva al campamento y la toma de uno de los «bichos» que poco después él introduce en la madriguera. Constituyen, pues, otras «remiradas» que se relacionan con las inquietantes imágenes de los hurones revolcándose frenéticamente en sus jaulas al principio del filme. Esta agresividad inicial vuelve a aparecer en las tomas subterráneas de la persecución de los conejos en la madriguera.²⁴ Debe subrayarse que en estas secuencias Saura crea un arte cavernario fílmico. Asimismo, parece emular el estilo de los artistas prehistóricos, ya que, según Camón Aznar «al animal hay que representarlo

23 Hay que recordar que la guerra como fenómeno sociohistórico tiene menos de diez mil años y: «is a feature of human behavior which has arisen since the introduction of agriculture and very large increases in population» (Caird, 1994: 176).

24 Resume Delibes en *El libro de la caza menor*: «Naturalmente este horrible bicharraco que es el hurón no nos echa los conejos fuera para que nosotros nos divirtamos [...] a lo que entra en el bardo no es a espantar conejos, sino a sorberles la sangre» (1964: 138). Saura incluye este detalle en su película, hecho que no solo indica sus investigaciones y lecturas cinegéticas antes de ponerse a redactar el guión, sino su afán de «espantar» a su público espectador. Afirma Edwards: «For ferrets are hunters, and they anticipate the human hunters who are soon to appear. In addition, ferrets are [...] ferocious creatures, and the pair in the cage are kept in separate compartments to prevent them tearing each other apart. In human terms this is precisely what Spaniards have already done to each other in the Civil War» (73-74). O puede que los dos animales tengan hambre, o sea, ganas de cazar, o que estén en celo, lo que enfatizaría la carga sexual del filme desde su comienzo. Estas escenas tan espe-luznantes pueden haberse inspirado en «La caza» de Ortega. Sin duda, esfuerzan al público espectador «a percibir el contorno desde el punto de vista de la pieza, sin abandonar su propio punto de vista [...] se trata de un asunto sobremanera sencillo: el persecutor no puede perseguir si no integra su visión en la que ejerce el perseguido [...]». Por ello no entiende que es la caza quien la toma como un hecho humano y no como un hecho zoológico que el hombre se complace en reproducir» (1962: 105). Ciertamente, esta cacería bestializa a los escopeteros saurianos y zambulle al espectador en un hecho zoológico.

cercano y vivo, con un cuerpo real en cuya masa muscular pueda clavarse la flecha» (1954: 327). En efecto, estas secuencias se realizaron utilizando planos cerrados en los que se perciben, por ejemplo, las fauces del hurón agarrando el cuello de un conejo. Esta estratigrafía, junto con la yuxtaposición de presas timoratas y un depredador vampiresco, da expresión al dominio del ser humano sobre la naturaleza. De ser así, el conejo y el hurón vienen a alegorizar una colectividad jerarquizada, una España acorralada y férreamente controlada y, por tanto, malsana. Tal vez por eso Saura hace que Enrique despache a un conejo apestado con un tiro de gracia cuando sale de la madriguera y que segundos después Paco abata con una atroz pero serena frialdad, primero a un conejo y enseguida al hurón. Se profundizará en el significado cinegético e histórico de estas muertes en el capítulo siguiente. Ahora interesa resaltar que en esta caza los cazadores también testimonian que el escenario sigue siendo un «buen lugar para matar».

Como vimos, la calvicie y la piel acartonada de Alfredo Mayo, «imagen granítica de Errol Flynn del cine patriótico del paleofranquismo» (Gubern, 1986: 89), recuerda a la figura del otoñal y desfasado dictador. Y su doble ejecución sumará una de estos animales estrecha aún más este vínculo entre el mezquino Paco filmico con Francisco «Paco» Franco Bahamonde, aficionado a la caza, consabido obseso del orden público y experto en huronear disidentes. Así pues, este método cinegético no solo metaforiza una antigua y multiforme conflictividad agrícola y clasista, sino la jerarquía del sistema político vigente y lo que le espera a cualquier español que se atreva a salir de la madriguera (léase matriz) del régimen dictatorial.²⁵ De nuevo, impresiona como Saura supo aprovechar tan a fondo las posibilidades simbólicas e iconográficas de «la caza a toro suelto» en su filme.

Si bien resulta casi imposible no percibir *La caza* como «a war allegory whose central motive is a hunt» (Higginbotham 79),²⁶ la caza con hurones pone de manifiesto la perduración de una España ancestral e innecesaria-

25 Al reseñar la censura que sufrió *La caza*, Sánchez Vidal anota que una de las frases que había de suprimirse era la siguiente: «en eso los hurones son como algunos hombres» (1988a: 43). Es decir, los censores vieron claramente la conexión entre el dictador y el san-guinario animal.

26 Hopewell no está totalmente de acuerdo con este juicio. Afirma: «en *La caza*, las alusiones a la Guerra Civil se hallan repartidas por toda la película, pero sin que se forme nunca una narrativa alegórica ininterrumpida» (1985: 41).

mente bestial en pleno siglo XX.²⁷ Después de matar al hurón, Paco intenta disculparse ante Enrique: «Ya me pasó otra vez, pero con una perra. Me salió detrás de unas matas y pegó un salto tan grande que me creí que era una perdiz [...]. La dejé seca en el aire [...]. Les tengo cariño a los animales» (45). Este comentario patentiza su ignominia. Más aún, la imagen fílmica de este venador inhumano y represivo evoca el espectro de un caudillismo tan arraigado en España como la caza con hurones. Desgraciadamente, ni este tipo de régimen ni esta modalidad de caza habían pasado a la historia todavía. Por tanto, estas secuencias deben captarse como una crítica elíptica del franquismo, cuyo objetivo principal es desmitificar la exaltación oficial de la figura del Caudillo. Este juicio de Ortega sobre la caza con hurones aclara el propósito, si no los orígenes, de estas escenas: «Es ésta la especie menos gloriosa de la caza» (1962: 18).

Asimismo, hay que recordar que en noviembre de 1964 se estrenó la película, *Franco, ese hombre*, de José Luis Sáenz de Heredia. Este filme fue un intento de crear un culto en torno a la persona del dictador, quien llegó a ser llamado entre otras cosas: «campeón de la milicia, del cielo y de la tierra» o «espada del Altísimo». Sin duda, la miseria en que vive el campesinado y la alevosía de los urbanitas de *La caza* constituyen una reacción ante la obra de Sáenz de Heredia y esta exaltación propagandística.²⁸ Al mismo tiempo, *La caza* critica los cacareados «25 años de paz», lema con que el régimen dictatorial intentaba aplacar al pueblo español en 1964-65, es decir, justo antes del rodaje y estreno del filme sauriano. Las gráficas muertes de los conejos y del hurón subvierten esta conmemoración de una victoria militar que nunca puso fin a las múltiples confrontaciones sociopolíticas a las que se aluden en estas cacerías fílmicas. Por lo tanto, si bien hacen referencia a la guerra civil, también sirven para criticar sus secuelas, sobre todo, la realidad histórica (en particular, la ilegitimidad po-

27 Al estudiar la sociedad española de la posguerra, Juan Pablo Fusi anota: «Esa conflictividad fue, además, múltiple: laboral, estudiantil, regional —más concretamente vasca— y eclesiástica» (1985: 164).

28 Al analizar la década de 1960-70, Juan Pablo Fusi escribe: «La población activa industrial suponía en ese año [1970] el 37% del total de la población activa; la del sector de servicios el 38%. Carreteras, aeropuertos, líneas aéreas, ferrocarriles se habían transformado en una década [...]. Fue esa realidad la que permitió al régimen celebrar en 1964 —cuando el desarrollo era ya una realidad y el optimismo sobre el futuro era máximo— los 25 años de paz, que fueron, además, una celebración orgiástica de exaltación de la figura de Franco» (1985: 163).

lítica del franquismo) del momento de su realización. Asevera Soto Carmona: «La Guerra Civil no sólo implicó el triunfo de la violencia, sino que, sobre todo, y ello lo pagaron las generaciones futuras, supuso la desarticulación e *involución* de la estructura social y la paralización y *regresión* del proceso de crecimiento económico y la imposición del reaccionarismo político» (1997: 27 la cursiva es mía). Es este polifacético recrudecimiento lo que Saura logra poner en solfa recreando esta ancestral modalidad de caza en su tercer largometraje.

Para Sánchez Vidal, la muerte del hurón constituye un punto de no retorno que prefigura el cruento desenlace del filme, ya que, en su opinión, el animal es «el primer cazador cazado» (1988a: 48) de la película. Pero desde el principio de *La caza* va quedando claro que los ex combatientes han sido afectados física y psicológicamente por su participación en la guerra, sobre todo, por sus consecuencias físicas y anímicas. José, por ejemplo, le dice a Paco cuando lo ve tomando píldoras: «Tengo dolores desde que me dieron el tiro. Ya no me hacen efecto» (19). Luis, por su parte, se escapa de la realidad a través de la bebida y leyendo novelas de ciencia ficción. Y en el caso de Paco, su vileza y afán de lucro lo han embrutecido de tal forma que su actitud evoca la política de Franco: «vencer y convencer». ²⁹ Después de la matanza del hurón, José alude a esta manera de ser y proceder cuando le dice a Paco: «Has jugado sucio, Paco. Como siempre» (45). ³⁰ En un sentido sociopolítico, pues, estos hombres fueron sacrificados mucho antes que

29 Juan Pablo Fusi describe los años sesenta así: «No todo era tan brillante como pretendía la propaganda oficial. Incluso se diría —lo dijo Julián Marías— que España era un país desarrollado, pero *mal desarrollado*» (1985: 162). Prosigue: «El desarrollo tuvo unos resultados contradictorios. De una parte, aumentó extraordinariamente el grado de acomodación de la sociedad española a un régimen que le proporcionaba bienestar y posibilidades de movilidad social; de otra, generó la reaparición de altos niveles de conflictividad (lo que ponía en entredicho la paz de Franco)» (1985: 164). Paco, ex camionero y ahora dueño o gerente de una fábrica, encarna la acomodación, movilidad social y conflictividad del franquismo. También pone en tela de juicio la paz de Franco.

30 En esta conducta inmoral y la muerte de la perra que narra Paco también puede verse como una inspiración orteguiana. Apunta (y moraliza) el pensador: «Pertenece al buen cazador un fondo inquieto de conciencia ante la muerte que va a dar al encantador animal» (1962: 70-71). Obviamente, Paco no es un «buen cazador». Como los otros personajes, Paco puede haberse creado de acuerdo con el ideario orteguiano, ya que, sin duda, representa: «una forma peculiar de barbarie, amamantada en la doble teta de la estupidez y la petulancia» (Ortega, 1962: 77).

el hurón. Saura respalda esta noción calificándolos de «vencedores que nunca han vencido» (Sánchez Vidal, 1988a: 45).³¹ Y al final, hará que el frenesí persecutorio subterráneo y la agresividad sanguinaria del hurón se repitan a nivel humano y a ras de tierra cuando los veteranos dan rienda suelta a sus sentimientos soterrados y surja en ellos su bestialidad. Como los cazadores-guerreros parietales, acaban aniquilándose en otro delirio asesino. He aquí otro paso propiciatorio, ya que Saura dejará a sus veteranos «cazados, y bien cazados». Crea, pues, un desenlace apocalíptico digno de los representantes de un Régimen nacido de una guerra.³² Todo ello y la tercera cacería del filme nos remiten al arte parietal y «la aparición del hombre en el arte» (Camón Aznar, 1954: 315).

Como vimos, según Camón Aznar, con la representación del cazador-guerrero del Neolítico español en sus obras se inaugura el sentido dramático en el arte. Y en este sentido, el dramatismo bélico-venatorio de *La caza* emparenta con el arte rupestre. El antropólogo, Lawrence H. Keeley, respalda a Camón Aznar cuando declara que la guerra «remains the most theatrical of human activities, combining tragedy, high drama, melodrama, spectacle, action, farce and even low comedy» (1966: 3). Y Saura, obviamente consciente de la espectacularidad intrínseca de la caza prehistórica, funde a la perfección esta teatralidad con una trama salpicada de escenas cómicas, melodramáticas y absurdas. Pero, significativamente, transforma las últimas secuencias de *La caza* en una lucha cuyas imágenes complementan y hacen tocar fondo la parábola descendente de la cuadrilla (y de la huma-

31 La psicología del cazador refuerza esta falsedad. Escribe Swan: «While there are some similarities between hunting and warfare, there is a significant difference between the psychology of the warrior and that of the hunter. The warrior engages in battle against something to protect others, often risking his own life on behalf of others. The warrior must conquer fear of personal injury and death, as well as the objection to killing another human being [...]. The modern hunter, on the other hand, is challenged not so much by fear as by overcoming guilt» (1994: 28-29). Ortega también explica la diferencia entre la caza y el combate: «La lucha es una agresión mutua. Mas en la caza se trata siempre de que un animal se afana en cazar, mientras el otro se afana en no ser cazado. La caza no es recíproca» (1962: 35).

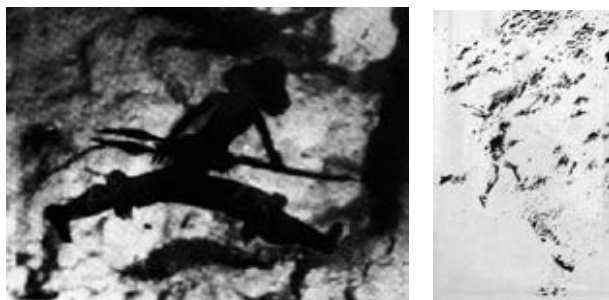
32 Un ejemplo obvio del final apocalíptico del franquismo que pronosticaba Saura en *La caza* puede atisbarse en el asesinato del almirante Carrero Blanco a manos de ETA. Escribe Victoria Prego: «El atentado contra el almirante desvela violentamente ante los franquistas el abismo político al que se acerca, *con aterradora velocidad*, el futuro» (1995: 21 la cursiva es mía).

nidad) que viene trazando en su filme. Es más, consciente de que en el combate el ser humano experimenta emociones esenciales —la valentía y el miedo, la resignación y el pánico, el egoísmo y el altruismo, la codicia y la generosidad—, a lo largo de su filme Saura se esfuerza por hacer hincapié en estas cualidades poniendo de relieve como los roces que causan el miedo, el egoísmo y la codicia (o la falta de valentía, altruismo y generosidad) desembocan en el más trágico y desgarrador de los conflictos: la lucha fraticida. En este sentido, Glen Gray afirma que «La guerra como espectáculo, como algo que ver, nunca debe subestimarse» (1959: 28-29), y que el ojo «humano es lujurioso, anhela lo novel, lo inusual, lo espectacular» (1959: 28-29). Sin duda, Saura hace lo posible para satisfacer nuestra lujuria visual con una miríada de objetos libidinosos (maniquí, revistas porno, armas fálicas, etc.) y actividades llamativas (tiroteos, persecuciones, incendios, etc.).

Como pondrán de manifiesto los capítulos cuatro y cinco, cuando los personajes regresan a sus orígenes cinegéticos, Saura demuestra que el estado natural del *homo sapiens* siempre fue brutal y violento, y que en la naturaleza el hombre moderno raramente se ha sentido seguro o feliz. El caso de Juan ilustra esta condición; el humilde y servil guarda vive en íntimo contacto con la naturaleza y tiene visos de un buen salvaje rousseauiano. Por tanto, su figura podría aludir a una cierta felicidad idílica, tal y como indica Luis cuando comenta sobre el guarda: «No debe pasarlo tan mal. Todo el año metido aquí, sin que nadie le moleste» (13). Pero, Saura no idealiza a Juan. De hecho, lleva una existencia mísera: cuida a su madre a duras penas, está solo en la finca porque su hermano trabaja en Alemania y su sobrina tiene que bañarse en una cuba.³³ Víctima absoluta de las injusticias de la tiranía dictatorial, Juan resalta nuestras raíces bárbaras más que enaltecerlas.

La caza pone en evidencia que la especie humana padece un *hubris* tecnológico que solo ha servido para aumentar la violencia y el sufrimiento de la «especie escogida». Esta desmitificación del ideal del progreso humano se revela en la tercera cacería de la película, cuando Enrique intenta cobrar un conejo con su pistola Luger. Paródicas muestras del progreso mecánico son este arma y el Land Rover que Luis utiliza para ojear una

33 El *press book* describe a Juan así: «43 años. Guarda la finca. Su madre está enferma y senil. Su hermano emigró a Alemania» (s. pág.). El hermano emigrante es una obvia alusión al subdesarrollo que azota al campesinado español durante los años sesenta.



35. Enrique es a la vez un «alado» cazador-guerrero neolítico y un inocente causante de otra batalla fratricida al final del filme.

pieza para el joven. Irónicamente, los instintos venatorios del novato serán el detonante de otro conflicto armado, ya que sus disparos y gritos instan a Paco y José (que tienen sus escopetas cargadas y están al acecho el uno del otro, es decir, que *están alerta*) a disparar también.³⁴ En un santiamén, los ex combatientes-cazadores se transfiguran en guerreros y el lance se transforma en una lucha frenética que se asemeja a las batallas parietales del Neolítico español tratadas e ilustradas en *Las artes y los pueblos de la España primitiva*: imágenes en que hay hombres disparándose a corta distancia, atacándose por todos lados en una «pululación de figurillas, todas en vibrante agitación» (Camón Aznar, 1954: 331). Al final de *La caza*, un arma corta y un todoterreno generan otra quimérica cacería moderna que se convierte en otra tragedia civil tan demencial como delirante, y tan prehistórica como cinematográfica.

A fin de demostrar la cerrada relación entre caza/guerra y arte parietal/séptimo arte (además de reforzar el eslabón desapercibido entre Camón Aznar y Saura) en *La caza*, se aprecian algunos paralelismos notables entre los asertos del profesor en torno al estilo del arte rupestre del Neolítico es-

34 Aquí puede haber otra conexión entre *La caza* y el novelista Ernest Hemingway, ya que al final de su cuento, «La vida corta y alegre de Francis Macomber», este muere de forma tan fulminante y ambivalente como Paco. Margot Macomber, la mujer del cazador, mata a su marido en un momento de gran tensión cinagética: la carga de un búfalo herido. Nunca sabremos si Margot disparó para intentar matar al animal herido que cargaba contra su marido, o si trataba de deshacerse «accidentalmente» de este. Tampoco sabemos si José quería matar al conejo o si disparó adrede contra Paco.

pañol y los recursos fílmicos utilizados por Saura para crear las escenas finales de su cinta. Por ejemplo, el conejo que levantan Luis y Enrique corre por la pantalla como las presas parietales, «hecho una bola de pánico» (Camón Aznar, 1954: 180). A partir de esta «huida despeñada», el dinamismo fílmico se intensifica de tal forma en las escenas que siguen que parecen estar basadas en esta afirmación de Camón Aznar: «En este movimiento se concreta el interés de la realidad venatoria y bélica, que resultará más incitante y perfecta cuanto más veloz y frenético se plasme» (1954: 347). Sin duda, el salvajismo final de *La caza* resulta alucinante. La vertiginosa transformación de una cacería en una «guerra» y de los cazadores en combatientes se logra, en parte, mediante múltiples tomas de figuras humanas en movimiento muy similares a las descritas por Camón Aznar: «planas, deslizantes, en instantáneo paso por la retina, como el artista levantino las ha efigiado sobre las rocas» (1954: 347; la cursiva es mía). Por otra parte, Saura encuadra a sus cazadores-guerreros con el mismo fin que sus precursores neolíticos, a saber: «la estilización de las figuras humanas reducidas a esquemas [...] *acentúa la impresión de violencia sin freno*» (Camón Aznar, 1954: 365 la cursiva es mía). Es más, en las secuencias finales de *La caza*, al igual que en el arte rupestre «Todas las fórmulas representativas están pensadas desde la expresión violenta de la escena» (Camón Aznar, 1954: 347). Los gritos, disparos y múltiples planos de caras y cuerpos cosidos a tiros y las tomas de hombres mordiendo la tierra evocan todo lo que el artista parietal trataba de expresar y comunicar a sus destinatarios y quería que imaginasen al contemplar sus combates pictóricos. Gracias a la tecnología cinematográfica, Saura también logra reproducir una: «comprensión total y súbita de la acción [...] cuando el ojo no tiene que recorrer términos de profundidad, sino cuando las formas se presentan patentes y enteras» (Camón Aznar, 1954: 347-348). Lo importante aquí es precisar que, a mediados del siglo XX, Saura utiliza el séptimo arte para continuar potenciando «las posibilidades estéticas del genio humano» (Camón Aznar, 1954: VII), y realiza su deseo, en gran parte, gracias al dramatismo natural de la caza y la teatralidad implícita en el combate. En suma, al crear estas secuencias finales, Saura tiene en mente la milenaria relación entre la caza y la guerra, y muy probablemente la «fabulosa originalidad» del arte parietal español.

Debe notarse que Camón Aznar cuestiona el realismo de estas batallas y escaramuzas, ya que tacha las «figurillas veriformes» (1954: 327) de los guerreros neolíticos de esquemáticas o espectrales. No obstante, los



36. Reproducciones pictóricas y fotográficas de guerreros «veriformes» que se enlazan con la batalla campal entre los «gusanos» fílmicos de Saura al final de *La caza*.

artistas prehistóricos, como buenos cazadores, divisaban la esencia objetiva y dinámica de sus combates e imprimían un verismo sorprendentemente «fotográfico» a su arte. La diferencia entre las pinturas bélicas prehistóricas, esta foto de una batalla tribal y los cazadores «espectrales» de *La caza* y lo ocurrido al final de la película, es mínima. En estas semejanzas también se aprecia la sombra de Camón Aznar gravitando sobre *La caza*.

Enrique es el único superviviente de esta «guerra», pero, al parecer, también caerá víctima de la supuesta «normalidad social» que rezuman Paco, José y Luis. Rodeado de cadáveres acribillados, y como los conejos y el hurón inmolados cuando salieron corriendo de la madriguera, Enrique (horrorizado por lo que ha causado y visto) sale «hecho una bola de pánico» de la guarida infernal donde ha pasado su primer día de caza. El plano largo del joven que sube «alado e impresionista» (Camón Aznar, 1954: VII) por la cresta de una colina repite con exactitud las huidas precipitadas de los espectrales cazadores-guerreros parietales. Es decir, como los conejos apestados del filme, Enrique avanza hacia un abatimiento fulminante, o una larga agonía.³⁵ La imagen congelada de la jadeante cabeza de Enrique con que termina el filme, hace pensar que otra «camada» de españoles se ha contaminado de las secuelas bélicas y la agresividad fraticida y prehistórica de sus antepasados. Trágicamente, este «conejo» tampoco tiene esca-

35 Francois Truffaut utilizó un fotograma para terminar *Les quatre cents coups*, y Luis Buñuel también empleó uno al final de *Los olvidados*. Puede, pues, que también haya una influencia buñueliana en esta imagen.

patoria.³⁶ Captado fotográficamente, la imagen final de Enrique evoca y parodia lo que José le dijo antes de la primera cacería: «Las piezas cobradas son los mejores recuerdos de una cacería» (11). En efecto, este genial fotograma propiciatorio constituye un recuerdo admonitorio, puesto que evoca e inmediateiza la mirada avizoradora del cazador. Al mismo tiempo, agudiza la percepción del espectador moderno, forzándole a recapacitar y reflexionar sobre lo que acaba de ver.³⁷ Finalmente, una de las afirmaciones de Camón Aznar acerca del arte parietal nos ayuda a entender la intención de Saura con esta imagen y de la película entera: «No existe constancia histórica de los hechos, pero sí memoria poemática de los mismos» (1954: 303).



37. El fotograma final de Enrique evoca nuestro pasado, capta nuestro presente y, sobre todo, perfila nuestro futuro incierto.

36 Besas afirma lo siguiente sobre Enrique: «Only the young man is spared the onus of the past» (1985: 120). Como se ha visto, el legado cinegético del *homo sapiens* influye fuertemente en la conducta de Enrique y los otros cazadores. El final abierto de esta tragedia no permite enjuiciar debidamente el futuro de Enrique, pero no cabe duda de que su primer día de caza afectará para siempre su comportamiento. Estas secuencias pueden relacionarse con las nociones de Ortega. Escribe el pensador: «Ante y más allá de toda ciencia se ve la humanidad en sí misma como algo emergente de la animalidad, pero no está segura de haberla trascendido por completo» (1962: 71).

37 Dice Saura: «En Barcelona me preguntaba si éste era el personaje positivo y decía que no; primero, porque yo no creo en personajes positivos y negativos, pero, aparte de esto, no tiene por qué ser el personaje positivo, puesto que es un personaje absolutamente abierto, es decir, que dependerá del futuro el ser como han sido los otros o ser de otra manera» (Del Amo, 1966: 21).

2.4. Conclusiones

Saura maneja y fusiona con sobrecogedora destreza la potencia elíptica y subversiva de la ancestral relación artística entre la caza y la guerra en su tercer largometraje. La «mezcla de abstracción y de naturalismo» que, según Camón Aznar, caracteriza el arte rupestre sirve para fundamentar la ambivalencia y el realismo de *La caza*. Y la noción de que la caza y la guerra absorbían la existencia de nuestros antepasados queda gráficamente ilustrada en los personajes y las imágenes del filme. Además de apuntalar el estilo, la acción y la temática de la película, estas actividades mortíferas ponen en tela de juicio la persistencia de las mismas en el mundo de hoy.

Asimismo, Saura se apropia de los sortilegios de la caza parietal dilucidados por Camón Aznar en *Las artes y los pueblos de la España primitiva*. En *La caza*, los ritos preparatorios y el fetichismo de los enseres cinegéticos reavivan una excitación atávica en el espectador, al mismo tiempo que generan una anticipación y ponen de manifiesto un «poder captador» que presagia el desenlace fatídico de la película. En las escenas de estas cacerías fílmicas (las tomas de hombres apuntando y disparando y de animales cosidos a tiros), se repiten «las magias de participación y propiciación» tan características del arte rupestre. Como en tiempos prehistóricos, estos resortes aumentan la tensión dramática de estas secuencias e involucran al espectador en la acción. La estratigrafía geográfica y, sobre todo, las dos escenas subterráneas de *La caza* recrean un ambiente antropológico que transforma al espectador en un paleontólogo que escudriña y ahonda en su propia evolución. Al igual que en el arte parietal, el hombre es el tema central de la película. Irónicamente, Saura nos hace contemplar nuestra génesis cinegética y latente bestialidad al mismo tiempo que él continúa la larga tradición de la grandeza artística del *homo sapiens*. Este afán docente corre absolutamente parejo con las intenciones pedagógicas del tratado de Camón Aznar.

Para asegurarse de que su público tenía la posibilidad de percibir los elementos claves del escenario, Saura creó un guía: Enrique. Desde el principio de *La caza*, la conducta y la voz en *off* del novato encarnan y señalan los orígenes venatorios del ser humano y su orteguiana y multiforme capacidad avizoradora nos insta a mirar y remirar. Esta vetusta y cinegética es-

copofilia, junto con su actividad fotográfica, también convierte al espectador en un *rastreador* que puede escrutar y conocer «el papel de cada ingrediente en la arquitectura dinámica» de esta campaña cinematográfica. Paradójicamente, Saura trata de seducir al espectador atizando y adiestrando —como ha hecho con Enrique y como se pormenorizará en el capítulo cinco— nuestros propios instintos venatorios.

También cabe especular que el realizador se inspiró en el estudio de Camón Aznar para entretrejer la trama y temática de su película. Por ejemplo, en la primera cacería, Saura crea unas secuencias que reproducen «el gozo y el espectáculo» que fue la dura, cruenta, pero excitante existencia del cazador prehistórico. Sin embargo, son escenas que evocan también la necesidad de matar para sobrevivir; es decir, nuestra esencia salvaje y mortífera. Asimismo, la conducta de los urbanitas cinegéticos de *La caza* señala la tenue divisoria entre la civilización y la barbarie. El «safari» sauriano se fundamenta también en «la fabulosa sensación de hallarse [uno] rodeado de misterio y abismo» que el desplazamiento a la naturaleza genera en la recelosa (si no paranoica) cuadrilla fílmica. Esta dislocación inicia una creciente aura de extrañeza y terror potenciada por la ausencia de los sentimientos de camaradería, cooperación y comunidad que normalmente caracterizan la relación de un grupo de cazadores. Esta falsedad e infelicidad le permiten al cineasta denigrar furtivamente el atraso sociopolítico causado por las secuelas de la guerra civil y del Régimen igualmente desfasado. El descenso físico y el declive psicológico de los cazadores desembocan en una horrible e irónica escaramuza fratricida entre estos representantes del bando victorioso que se asemeja enormemente a las batallas parietales que Camón Aznar analiza y reproduce en su libro. En conclusión, *La caza* evidencia e ironiza una España casi tan primitiva como la que estudia el historiador del arte, además de efigiar en celuloide a unos cazadores-guerreros que descienden en línea pictórica directa de los analizados en *Las artes y los pueblos de la España primitiva*. Todo ello pone en entredicho el concepto del progreso humano. Obviamente, Saura desmitifica el franquismo en *La caza*, pero también cuestiona el mito de la superioridad del *homo sapiens*, ya que su arrogancia y egoísmo no solo amenazan su propio bienestar, sino su supervivencia.

En la historia del cine español, fue Saura quien dio pie a la recreación fílmica de la caza para generar un cine disidente que revolvió y exponía los

entresijos del hombre moderno. Podría ser, pues, que se inspirara en las lecciones que Camón Aznar impartía en el IIEC, o en una lectura atenta de su tratado para crear la «fabulosa originalidad» de *La caza*. Y si bien es cierto que el libro de Camón Aznar no fue el único texto acerca de la caza que Carlos Saura y Angelino Fons consultaron para escribir su guión, no cabe duda de que sin un estudio de *Las artes y los pueblos de la España primitiva* difícilmente entenderíamos los orígenes, la profundidad, el estilo y el arte de *La caza*.

3. PRÉSTAMOS, PLAGAS Y DESCASTADOS EN *LA CAZA*

Nuestro tiempo —que es un tiempo bastante estúpido— no considera la caza como un asunto serio.

ORTEGA Y GASSET

3.1. Introducción

En el capítulo tres del libro *Carlos Saura: introducción incompleta* de Enrique Brasó el director define *La caza* como «el documental de una situación límite» (1974: 125).¹ A continuación Saura dilucida su definición.² Primero, el cineasta afirma que su película «está planteada como una acumulación de incidentes que finalmente tienen que explotar de una forma

1 Una primera versión de este capítulo se publicó con el mismo título en la revista *Letras Peninsulares*, Spring, 2003, pp. 163-179.

2 Víctor Fuentes afirma sobre *Las aventuras de Robinson Crusoe* y *La joven*: «En ambas [Buñuel] potencia cómo en situaciones en grupo, extremas, los personajes evolucionan hacia la solidaridad o la discordia» (2005: 158). Y acerca de *La muerte en este jardín*, Buñuel dice: «Yo sólo me propuse filmar una historia de aventuras que permitiera observar comportamientos de personajes más o menos civilizados en medio de la naturaleza y en situación de peligro» (De la Colina, 1986: 118). Todo esto debe considerarse como otra posible conexión entre Buñuel y *La caza*. En un artículo titulado «Putting the Squeeze on Thought: Buñuel's Naturalism and the Threshold of the Imagination», Paul Sandro explora «two contemporary plot devices in Buñuel's films. One of these is the confinement of characters in situations of extremis. The other is the dislocation of characters from their settings through travel. Both devices subject his characters to extreme pressures, and both produce transformations beyond the closed worlds of their social settings» (2003: 33). Sin duda, estos recursos o técnicas argumentales buñuelianos apuntalan la trama de *La caza*.

brutal y violenta», siendo la muerte «la situación límite por excelencia» (Brasó, 1974: 126). Segundo, para el realizador, *La caza* es un documental porque «yo pretendía hacer una especie de estudio desde fuera de los personajes [y porque] lo que a mí me interesaba mucho era un tratamiento [...] objetual [...] la pormenorización de las cosas» (Brasó, 1974: 126-27).³ Saura concluye anotando lo siguiente: «Y si a *La caza* le quitan los aspectos dramatizados [...] lo que queda es prácticamente un documental» (Brasó, 1974: 127).⁴ Estos incidentes y objetos, sobre todo las cruentas actividades venatorias y los enseres bélico-cinegéticos (el Land Rover, los prismáticos, las armas, etc.), tratan de «reflejar unos problemas españoles e incluso recrear *un cierto ambiente de guerra civil*» (Brasó, 1974: 128, la cursiva es mía).⁵ Finalmente, el cineasta aclara que quería hacer una película «trabajada sobre distintos planos de realidad [...] [cuyos] personajes están en un presente [...] con un pasado que está gravitando continuamente [...] y en otro mundo extraño [...] lo que puede pasar en el futuro» (Brasó, 1974: 129). Partiendo de este eje pasado-presente-futuro y de uno de los incidentes más inquietantes de *La caza* (el hallazgo, cuando los venadores se dirigen a su primera cacería, de un conejo muerto por la mixomatosis), el presente capítulo indagará como Saura manipula la caza, la peste conejera y una nueva temporada venatoria que esta enfermedad generó a fin de demostrar que la historiografía y violencia en su película se remontan a los albores de la humanidad y como van mucho más allá de la evocación de la guerra civil y su «objetivación» y «documentación» filmicas. Sugerirá, además, que la historia de tres antiguos camaradas nacionales (Paco, José y Luis) que pasan un día de caza tiroteando conejos y que acaban matándose delante del cuarto miembro de la cuadrilla, Enrique, el joven cuñado de Paco, representa una visión futurista tan terrorífica como insoslayable. Se

3 En esta objetivación también puede haber un asomo buñueliano, lo que Sánchez Vidal llama el «protagonismo de los objetos» (1993: 92). El estudioso pone como ejemplos la pierna de madera de *Tristana*, la cajita de música de *Ensayo de un crimen* y las cajas de *Un perro andaluz*, *Belle de jour* y *El ángel exterminador*.

4 Anota Sánchez Vidal sobre el realismo de *La caza*: «Estamos, por tanto, ante un realismo nada documental, antes bien, muy ambicioso y totalizador» (1988a: 48).

5 Varios estudiosos de Saura han analizado a fondo esta llamativa vertiente fratricida en *La caza* y en otras películas saurianas. Véanse los artículos de Marvin D'Lugo y Antonio Monegal, aquí citados, o los libros de Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma* (París, Éditions du Cerf, 1986) y Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla* (Madrid, Filmoteca Española, 1986).



38. Los primeros planos de armas y útiles constituyen buenos ejemplos de cómo Saura crea la objetivación y pormenorización de los objetos en *La caza*.

verá que los conejos apestados y los cazadores homicidas de Saura inmediatamente esta carga horrorífica recalando nuestra mortalidad, es decir, la noción de que nos hallamos todos con un pie en el otro mundo.

Asimismo, el análisis de la mixomatosis y su papel en la técnica acumulativa de *La caza* revelará la existencia de otras plagas que también inciden en la trama, el desenlace y la comprensión de esta historia, además de mostrar como —obedeciendo su afán noticiero— Saura y Fons escribieron el guión bebiendo de tres fuentes diferentes: el dominio común cinagético, las aserciones filosófico-antropológicas de José Ortega y Gasset en torno a la caza y la larga experiencia venatoria del novelista Miguel Delibes. Se verá que el realizador, como Ortega afirma sobre sí mismo, es también un hombre «ajeno al ejercicio venatorio [...] [pero] no obstante, empedernido lector de libros que le atañen» (1962: 9). Es menester, por lo tanto, indagar cómo estas lecturas influyeron en la creación de *La caza*.

3.2. El trasfondo documental de *La caza*

Consabido es que la caza deportiva es una actividad que se ejerce normalmente en el otoño e invierno y, por eso, extraña que *La caza* tenga lugar en verano. De hecho, Saura pone de manifiesto que su «safarí» es de estío. Los cazadores viajan en un Land Rover abierto, Enrique lleva pantalones cortos, Paco se echa un *spray* bronceador, hay múltiples primeros planos de caras y cuerpos sudorosos, además de un sol de justicia que cae a plomo sobre las patas de gallo y carnes fofas de los tres cazadores ex combatientes,

iluminando así su creciente degradación física y espiritual. José Ignacio Nudi sintetiza la génesis y el porqué de esta caza así:

La caza del conejo durante la época estival, conocida popularmente como «descaste», es una modalidad relativamente reciente. Tiene su origen años después de la llegada, a mediados de los años 50, de la mixomatosis, cuando se hizo necesario eliminar conejos enfermos para evitar una mayor propagación del virus y al mismo tiempo disminuir la densidad de los mismos en la época de mayor abundancia. De aquí la palabra «descaste», término que entre los cazadores está descargado de connotaciones peyorativas.

Aunque fue un fin profiláctico el que dio origen a este periodo de caza, pronto cazadores y autoridades comprendieron que había que aprovechar unos conejos que, en un gran porcentaje, iban a morir a lo largo del verano por culpa de la mixomatosis. Nace así una temporada de caza muy querida y esperada en [...] [un país en] que *el conejo siempre fue el comodín cinegético* (1999: 25; la cursiva es mía).

Gracias a estos datos y a los consejos que Saura admite haber pedido a sus amigos cazadores, cabe conjeturar que la mixomatosis y el «descaste» tenían que haber llegado al conocimiento del director a través del dominio común cinegético de la época. Seguramente, el cineasta decidió aprovechar esta novedad venatoria anómala pero normalizada a fin de crear un «plano de realidad» primigenio para *La caza*, lo cual se manifiesta en la trama al introducir la idea de que *algo anda mal* en el campo español en la primera conversación entre José y Juan, el guarda *cojo* de su finca:

JOSÉ: ¿Has visto conejos con la peste?

JUAN: Algunos se han visto, algunos. La otra semana cayó uno en un cepo.

JOSÉ: Lo que nos faltaba. (12)

Aún más revelador e intrigante es el término «descaste», ya que, sin duda, los veteranos practican este tipo de caza y, además, terminan matándose al final de la película.⁶ Es decir, la peste y el descaste producen una «situación límite» doblemente letal en *La caza*. Paradójicamente, sin la mixomatosis y la nueva temporada que esta enfermedad originó, *La caza* no

6 Marvin D'Lugo afirma que: «National history is thus textualized within terms of cinematic history» (1991: 48). Pero en estas secuencias Saura también textualiza la historia natural. Ortega ayuda a comprender la crítica de la caza deportiva que Saura lleva a cabo en su cinta. Sentencia: «Descastar o destruir por un procedimiento incontrolable y automático a los animales no es cazar» (1962: 33).

se habría realizado, o habría sido otra película. ¡No hay mal que por bien no venga, al menos para el cine español! Ahora bien, el director tenía que haberse dado cuenta de que necesitaba versarse en otros aspectos de la venación para que esta piedra angular de su filme —caza deportiva/peste/descaste— se transformara de crónica cinegética en una película comercial, o de autor.⁷

3.3. La presencia de Ortega y Gasset en *La caza*

Otra fuente más hipotética pero de indispensable y fácil consulta para un cineasta interesado en la venación es el ya mencionado prólogo, «La caza», de José Ortega y Gasset. A continuación se examinarán otros de sus asertos con el fin de seguir ahondando en: 1) cómo influyen en Saura y su comprensión de la caza; 2) cómo se integran en el guión y explican la trama y la temática de la película; y 3) cómo el director aprovecha las meditaciones del filósofo para comunicar sus propias ideas y creencias. Indudablemente, el punto de partida tanto del pensador como del realizador en sendas obras es el mismo: una curiosidad ante el deporte que les instó a indagar: «¿[Q]ué diablo de ocupación es esta de la caza?» (Ortega, 1962: 12). Sus metas también son iguales: educan a la humanidad esclareciendo el papel que la venación ha desempeñado en nuestra evolución y existencia. Como se demostrará a continuación, no cabe duda de que algunos elementos del eje pasado-presente-futuro que articula la cinta sauriana tienen sus orígenes en «La caza» de Ortega. Veamos, pues, el alcance y la influencia del filósofo en *La caza*.

7 Antonio Monegal escribe: «In any case it would be very difficult to claim that, by themselves, these hunting scenes invite a figural reading» (1998: 207). Este aserto es absolutamente temerario. Monegal hace caso omiso del valor totémico del conejo y del hecho de que el nombre España sea, como vimos, una palabra de origen fenicio que significa «costa o isla de los conejos» (García y Bellido, 1991: 142). Más perdonable es su desconocimiento de la mixomatosis y del «descaste», aunque genera otras equivocaciones. Prosigue Monegal: «As long as there is no proof to the contrary, the killing of rabbits is simply a killing of rabbits, presented from either a positive or a negative perspective» (1998: 207). La importancia de la mixomatosis y el «descaste» demuestra que hay algo más que una «sencilla matanza de conejos» en *La caza*.



39. «El cazador no sólo va y viene [...] azuca a sus perros, sino que, en fin de cuentas, mata». Inexplicablemente, Cuca, la perra de *La caza*, desaparece después de la primera cacería.

Sírvanos de indicio preliminar de la presencia de Ortega en la película esta precisión suya sobre la actividad venatoria: «El cazador no sólo va y viene, se azacana en el valle y el risco, azuca a sus perros, sino que, en fin de cuentas, mata. El cazador es mortífero» (69).⁸ Saura explota al pie de la letra esta descripción en la primera cacería de su filme, ya que para realizarla crea una serie de secuencias que repiten en el mismo orden todas estas facetas claves de la caza, especialmente las tomas que revelan *ad nauseum* cuán letal es.⁹ Y si se tiene en cuenta que la guerra como fenómeno sociohistórico tiene menos de treinta mil años, mientras que la relación existencial entre el *homo sapiens*, sus presas y la muerte es tan antigua como el ser humano, la venación representa mucho mejor que la guerra el pasado exterminador que gravita sobre los venadores fílmicos y sobre el ser humano actual.¹⁰

8 El antropólogo norteamericano, Robert Ardrey, respalda a Ortega con esta sobrecogedora hipótesis: «El hombre es hombre, y no un chimpancé, porque durante millones y millones de años en evolución ha matado para vivir» (1981: 17).

9 Escribe Monegal: «Of all the possible connotations associated with the activity of hunting, both Renoir [en su film, *La règle du jeu*] and Saura choose to emphasize images that are charged with violence, violence that is presented as gratuitous» (1998: 206). Obviamente, Renoir y Saura comprendieron la esencia mortífera del cazador y que la violencia intrínseca de la caza jamás es fortuita, ya que significa la supervivencia para el cazador prehistórico y la suerte y la felicidad para el venador moderno.

10 En su libro, *War Before Civilization*, Keeley escribe: «Thus it is possible to document prehistoric warfare reliably only within the past 20,000 to 30,000 years and in only a few areas of the world» (1996: 36).

Obviamente, en la caza utilitaria de antaño «la verdadera finalidad del cazador, lo que busca y estima [es]: la muerte del animal» (Ortega, 1962: 80). La caza, sencillamente, significaba su supervivencia. No obstante, según Ortega, en la caza deportiva también «La muerte es esencial porque sin ella no hay auténtica cacería» (1962: 80). Si bien el filósofo hace una clara distinción entre la caza de subsistencia y la deportiva precisando que hoy «no se caza para matar, sino, al revés, se mata para haber cazado» (1962: 80-81). Es decir, lo que le gusta al deportista y lo que, supuestamente, estimula y legitima su anhelo venatorio, es «vencer con su propio esfuerzo y destreza al bruto arisco» (Ortega, 1962: 81). Sin embargo, Saura discrepa de Ortega en este punto porque el conejo dista mucho de ser este tipo de presa indómita. Pero para el pensador, el gazapo también es «un animal semidoméstico» (1962: 56) y como se detallará en breve, darle muerte resulta poco deportivo, si no injustificable. Por tanto, aunque los escopeteros filmicos se azacanen, azucen a su perra, etc., una «semideportividad» sospechosamente orteguiana mina su intrepidez, al mismo tiempo que las piezas que liquidan garantizan una antigua legitimidad cinegética. El cineasta se hallaba en una situación curiosa. Por una parte, es obvio que intenta criticar el deporte y a los que lo practican. Pero, por otra, era menester que sus cazadores mantuvieran su «poder destructor», so pena de vaciarles de autenticidad venatoria y diluir el realismo de la cinta. Y es precisamente este vaivén entre la autenticidad y la artificiosidad cinegéticas que explica Ortega en su prólogo y que explotará Saura para censurar la caza y fundamentar el realismo, la ambivalencia y la carga ideológica de su película.

Otro indicio de una lectura atenta de «La caza» por parte del director es que las escenas venatorias de su cinta imitan esta precisión de Ortega: «la caza deja de ser caza; justamente allí donde el hombre da suelta a su inmensa superioridad técnica, esto es racional, sobre la animalícula» (1962: 32-33). Como vimos, en las dos primeras etapas que jalonan este descenso fílmico «hacia estilos de existencia cada vez más elementales» (Ortega, 1962: 95), Saura manipula magistralmente el creciente primitivismo, las desilusiones anímicas y las ilusiones venatorias de los ex combatientes a fin de resaltar su carácter malvado. Mas en el cazadero y durante las cacerías, se extrema esta falsedad. Por ejemplo, el filósofo define lo que él llama «la mis-misidad» de la caza así: «el enfrente de dos especies desiguales [y el] libre juego de la especie inferior ante la superior» (1962: 81). Es decir, para que haya caza «en su mejor estilo» (Ortega, 1962: 23), el venador moderno ha

de ligar su prepotencia y descender hacia el animal (Ortega, 1962: 81). En *La caza* este tipo de humillación ante la presa nunca aparece, ya que Saura crea estampas de matanzas y destrucción en las que las presas no tienen ninguna oportunidad.¹¹ Es más, utiliza varios enseres —todoterreno, visor, toldo, minibar, etc.— para subvertir la «supremacía» de los venadores, ya que las caminatas y el caluroso entorno les resultan casi insoportables. Paradójicamente, esta prepotencia tecnológica enfatiza la altivez, la degeneración y la insensatez de los cazadores fílmicos. Es posible, pues, que su conducta y condición física arraiguen en esta sentencia de Ortega acerca del deporte: «la ocupación de la caza se ha hecho en demasía artificiosa» (1962: 55). Al menos según las definiciones orteguianas de los términos cazar y cazador, lo que hace esta cuadrilla *no es cazar, sino masacrar*. Y como se verá, las apreciaciones de Ortega y Saura en torno a nuestra irracionalidad y poder destructor corren absolutamente parejas.

En el apartado siete de su texto, «Caza y Ética», Ortega pondera «el problema de la muerte», pero evita profundizar en el tema alegando que le «obligaría a prolongar indefinidamente este prólogo» (1962: 75). En cuanto al «hecho de matar» (1962: 75), el filósofo también escurre el bulto, anotando solo que «multiplica la ininteligibilidad» (1962: 75) del acto. Pero esta «ininteligibilidad», junto con la muerte obligatoria que caracteriza y legitima el oficio venatorio no solo revelan la ideología de Saura sino un recurso estilístico clave de *La caza*: todos los escopeteros saurianos están caracterizados de acuerdo con esta duplicidad (ininteligibilidad/muerte) que la figura del cazador encarna; es decir, el cazador deportivo pretende emular el espíritu primitivo que antaño unía a todos los hombres con la madre naturaleza y su fauna, aunque se deshumanice en el proceso. Aclara Ortega: «El cazador es, a la vez, el hombre de hoy y el de hace diez mil años» (1962: 98). Gran parte del eje pasado-presente-futuro de *La caza* y la ambigüedad y la verosimilitud de sus cazadores estriban en el hecho de que rebosan de

11 Afirma Saura: «porque en la cinegética, la caza del conejo es la caza más tonta, más aburrida, porque toda caza se plantea bajo el supuesto de que el animal tenga unos mínimos elementos de defensa. Y el pobre conejo la única defensa que tiene es una mínima velocidad, que queda casi anulada porque siempre se caza en campos abiertos y, por tanto, todas las ventajas están de parte del cazador, sobre todo con una escopeta de perdigones, donde el cono de tiro es muy grande» (Del Amo, 1966: 20). Como se verá a continuación, Luis y José expresarán las mismas nociones en la película.

esta extraordinaria fluctuación entre pasado/presente y bestialidad/humanidad, y esta doble alternancia les permite tanto a Ortega como a Saura poner en tela de juicio nuestro lugar en el mundo. Con el fin de comunicar esta deshumanización en su filme, Saura hace que sus personajes se vuelvan aún más mortíferos que sus precursores prehistóricos; por ejemplo, cuando Juan le pide un préstamo a José para comprar medicinas para su madre, el terrateniente se niega a darle dinero. Paradójicamente, su inmisericordia puede significar la muerte de la pobre mujer. El realizador explota, pues, la caza deportiva para visualizar la recurrencia y la persistencia de nuestro atavismo y para ir arrojando a sus personajes en una ambigüedad e irracionalidad que desasosiegan al espectador, pero que logran mantenerle «alerta».

Ortega también aclara la conexión entre la caza y lo que Saura ha llamado «un cierto ambiente de guerra civil» (Brasó, 1974: 128) que permea la película. En su prólogo, precisa su definición del oficio/deporte explicando que «si el cazado fuese también y en la misma ocasión cazador, no habría caza. Tendríamos un combate» (1962: 34). Bajo el toldo, los veteranos también discuten esta diferencia, mas sus ideas no solo corren parejas con las del pensador, sino que ponen de relieve su falsedad venatoria. Afirma Luis sobre la presa «semidoméstica» que van a perseguir: «Para el buen cazador, la caza del conejo no tiene ningún interés» (9) y José concuerda con él aseverando: «En lo de la caza tiene razón Luis: al conejo se le dan pocas oportunidades para defenderse» (9). Pero en lo que los veteranos se dicen a continuación se produce un viraje temático tan sutil como importante; prosigue José: «Cuánto [sic] más defensas tiene *el enemigo*, más bonita la caza, *se lucha de poder a poder*» (9, la cursiva es mía) y apostilla Luis: «Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre» (9). Saura transforma, pues, los indefensos conejos en «enemigos» y la relación entre el depredador y la presa en una pugna recíproca y al tiempo que convierte una típica conversación entre cazadores sobre su deporte en otra acerca de la agresión mutua que se asemeja enormemente a la distinción orteguiana entre la caza y el combate. Aún más, durante esta conversación los veteranos empiezan a quitarse las máscaras revelando que lo único que saben y que les interesa es la propia supervivencia. Es exactamente lo que les importaba a los cazadores-guerreros prehistóricos y lo que le importa al hombre de hoy, lo cual subraya nuestro pasado exterminador, además de generar una sutil identificación entre los actores y el público espectador.

Como vimos en el primer capítulo (véase la nota 47), ese «alguien» que opina que «la mejor caza es la del hombre» que Luis menciona durante la discusión resulta ser Ernest Hemingway. En un artículo titulado «Notas sobre *La caza*», Saura comprueba que ha tomado prestada esta noción del célebre novelista al escribir lo siguiente: «“la mejor caza es la caza del hombre”, como dijo Homingway [sic] en un momento de sinceridad» (1965: 37). Por ende, Saura aprovechó tanto las nociones del literato norteamericano como las del filósofo español a fin de criticar el deporte y desfigurar al cazador moderno. Uno de sus objetivos principales fue mostrar que sus cazadores son, como señala Ortega, en «demasía artificiales». Es más, estas escenas dejan patente que una de las esencias del deporte —la felicidad que la caza debería originar en el practicante— tampoco tiene gran probabilidad de materializarse en la película. Y la ausencia de este aliciente contribuye a hostilizar el cazadero, amén de incrementar subrepticamente el carácter fatalista y asesino de los veteranos.

En su texto «La caza», Ortega hace hincapié en la idea de que la venación deportiva puede ser un esparcimiento placentero. De ahí que analice detenidamente no solo la esencia mortífera del cazador sino la felicidad que la persecución y el abatimiento de una presa producen en él; más importante aún, el pensador relaciona todo esto con la continua búsqueda de la felicidad por parte del hombre moderno. Por lo tanto, sus nociones en torno a la conexión entre la muerte y la felicidad en la venación y en la sociedad actual pueden ayudar a precisar su utilización e importancia en *La caza*.

En primer lugar, según Ortega: «no es matar el propósito *exclusivo* de la cacería» (1962: 31). Además de dar muerte a la presa en justa lid, el filósofo especifica otros tres elementos que generan la alegría en el venador: «la inmersión en la campiña, la salubridad del ejercicio [y] la distracción de los trabajos» (1962: 81). Todos estos componentes se vislumbran en *La caza*, pero significativamente, solo aparecen en las primeras secuencias y solo sirven para recalcar la artificiosidad de la cuadrilla; por ejemplo, después de aparcar el Land Rover cerca del bar, Paco declara: «Nos vendrá bien un buen día de caza y hacer un poco de ejercicio» (1). En efecto, poco tiempo después en el cazadero pegan muchos tiros, pero las caras y las camisas sudadas de los veteranos indican que Paco tenía razón: son una sombra de lo que

eran, y de lo que eran los cazadores prehistóricos. Y al regresar de esta carcería, José remacha este declive físico y venatorio cuando le confiesa a Paco lo siguiente: «Chico, yo ya no estoy para estos trotes» (19). Por otra parte, Saura aprovecha la parada que hacen los escopeteros en la casa de Juan para subrayar la ilusión que su reinserción en la naturaleza supuestamente origina en ellos; allí Paco revela de nuevo su entusiasmo exclamando: «Aquí da gusto estar [...]. Vaya día que vamos a pasar ¿eh, Enrique?» (5) y Luis señala su hastío y necesidad de mudar de aires mostrando una cierta envidia del guarda del coto: «No me importaría cambiarle el puesto» (13).¹² Estas afirmaciones también establecen un vínculo entre los personajes saurianos y las aserciones de Ortega. Para el pensador, uno de los alicientes principales de la caza deportiva radica en las sensaciones de bienaventuranza y desahogo que producen el placer del aficionado, en cambio Saura discrepa del teórico en este punto también, ya que sus escopeteros (sobre todo los veteranos) contradicen esta idea a cada paso y con cada gesto. En el cazadero fílmico, la felicidad brilla por su ausencia, lo cual no solo aumenta la maldad de los personajes, sino que imposibilita que se les perciba como cazadores «auténticos». En definitiva, son tan anómalos como el «descaste» que practican.¹³



40. La objetivación de las dos Españas en *La caza*: la casa de Juan documenta el atraso rural; y el Land Rover, vehículo del progreso, irónicamente, con rumbo a la prehistoria cinegética.

12 Esta envidia también puede haberse inspirado en «La caza» de Ortega. Escribe: «De ahí la admiración y la generosa envidia que el conde de Yebes siente hacia el cazador furtivo» (1962: 88).

13 Escribe Ortega: «Descastar o destruir por un procedimiento incontestable y automático a los animales no es cazar. Luego cazar es otra y más delicada cosa» (1962: 32).

El segundo apartado de «La caza» se titula «Caza y Felicidad», y en él, Ortega profundiza en la necesidad que siente el hombre moderno de divertirse especificando cuatro categorías de «ocupaciones felices»: «caza, danza, carrera y tertulia» (1962: 17). No debe sorprender que estas últimas tres distracciones hagan acto de presencia en *La caza*, si bien siempre de forma que enfatizan la temática persecutoria y bélica del filme; por ejemplo, la perra corre detrás de las piezas que levanta o se apresura a cobrar los conejos heridos, creando así carreras estremecedoras que preludian (y apoyan) las persecuciones humanas (sobre todo, la que tiene lugar entre José y Paco) que articulan la trama. En el campamento, los cazadores, como vimos, se transfiguran en contertulios que pasan la jornada discutiendo no solo la caza sino el sexo y Enrique intenta congraciarse con Carmen enseñándole a bailar. Mas Saura se sirve de estas «ocupaciones felices» para parodiar a los cazadores y, sobre todo, para intensificar la atmósfera agresiva y persecutoria del filme, no aligerarla.

No obstante, según Ortega: «la ocupación venturosa más apreciada por el hombre normal ha sido la caza» (1962: 17), y de ahí que haya originado una felicidad universal: «Secciónese por donde plazca el dilatado y continuo flujo de la historia y se verá que también el burgués y el miserable han solido hacer de la caza su más feliz ocupación» (1962: 17-18). Saura vuelve a explotar y tergiversar estas nociones con el fin de ironizar; por ejemplo, el hallazgo del conejo apestado inquieta a los escopeteros antes de que peguen tiro alguno. Por otro lado, la mixomatosis diezma la población conejera, lo cual pone en trance de extinción no solo a la especie, sino la «industria del conejo» que permite subsistir a Juan. Lo importante aquí es comprender que esta extraña persecución simultánea (de la muerte y la felicidad) que constituye la antiquísima esencia de la caza y que significa nuestro bienestar (alimenticio, físico y espiritual) se torna en malestar en la película pues Saura convierte lo que es para Ortega nuestra «más feliz ocupación» en algo transitorio y trágico.

Y no debe sorprender que sea Enrique el que encarna estos trastornos. El guión muestra cuidadosa y reiteradamente su fuerte deseo de cazar. Como vimos en el capítulo dos, mientras los cazadores se dirigen a su primera cacería, Enrique revela su herencia cinegética en *off* («Tengo la impresión de haber estado aquí otras veces [...]. Me gusta»). Pero este legado también es sospechosamente orteguiano, ya que las palabras y la conducta del joven tes-

timonian que «es normal en el ser humano la vocación, la ilusión felicitaria de la caza» (1962: 20). Cazando, apunta Ortega: «Parece que nuestra vida pierde peso y que circula la atmósfera fresca y fragante de una adolescencia» (1962: 98). Es exactamente lo que Saura pretende comunicar a través de Enrique en esta secuencia; asimismo, su comportamiento acentúa la humanísima conexión entre nuestro más remoto pasado y el presente. Puntualiza Ortega: «El campo venatorio no nos es nunca algo exótico que por primera vez descubrimos, sino, al revés, algo sabido de antemano, donde hubiésemos estado siempre, y el hombre silvestre mismo, que en nosotros surge de pronto, no se presenta como un desconocido [...] sino, al contrario, como nuestro más espontáneo, evidente y holgado *yo*» (1962: 98). Es posible, entonces, que Saura se inspirara en esta noción al concebir la idea de transfigurar la espontaneidad, la euforia y el «holgado *yo*» del cazador deportivo en el *yo-voz-en-off* de su ansioso principiante. Pero esta normalidad y felicidad primarias se desmoronarán bajo el peso de una jornada cuajada de incidentes («situaciones límite») tan míseros como letales. En este sentido, pues, Enrique es la figura más orteguiana y más trágica de la película.

Cuando se abren en mano los cazadores, Enrique no solo subraya la alegría de todos, sino que enfatiza nuestra ancestral raigambre cinegético-mortífera con esta sobrecogedora frase de mal agüero: «Lo único que quiero es disparar de una vez» (16). Estas palabras y su conducta posterior ponen en evidencia que todo ser humano podría estar genéticamente dispuesto a matar.¹⁴ De ahí el horror y la fascinación que experimenta el espectador

14 D'Lugo afirma lo siguiente sobre Enrique: «He appears at first to be only a mechanical, flat character, who has no story of his own to command our interest. But that is precisely Saura's point: bereft of history, Enrique becomes an on-screen interrogator » (1991: 49). Como vimos, el encontrarse este representante de una nueva generación de españoles de golpe en el monte y con una escopeta al hombro despierta viejísimos instintos en el joven. A pesar de su juventud e inocencia, sus objetos materiales (transistor, máquina fotográfica, pistola Luger, etc.) le cargan de historicidad. En este sentido, Enrique no está «bereft [despojado, privado] of history», sino que encarna el hecho de que el hombre no haya podido deshacerse de sus orígenes venatorios. Esta voz de Enrique se inspira en la idea orteguiana de que el hechizo de la caza consiste en volverse uno paleolítico y sentirse de nuevo en íntimo contacto con la naturaleza. Puntualiza Ortega: «Porque en eso radica todo el garbo y delicia del cazar: que proyectado el hombre por su progreso inevitable fuera de la ancestral proximidad con animales, vegetales y minerales, en suma, con la Naturaleza, *se complace en el retorno artificioso a ella*» (90; la cursiva es mía). Este es, al menos al principio de la excursión, el caso de este joven español representante de la España del desarrollo.

ante la primera matanza de conejos, ya que el novato encarna a la perfección la orteguiana «fiera que dormita en el fondo de todo buen cazador» (1962: 46). Asimismo, esta agresividad innata refuerza sutilmente la vertiente terrorífica del filme, lo que establece otro posible vínculo con Ortega. Escribe el filósofo: «la muerte, sobre todo la producida [...] es o debiera ser siempre cosa terrorífica» (1962: 69). En breve ahondaremos en el horror que genera *la muerte producida* en los cazadores saurianos y en el espectador. Lo que interesa aquí es indicar que Saura manipula sabiamente la naturaleza genuina y espontánea del novato con el objeto de resaltar la amargura de los desengañados veteranos y crear una cuadrilla cuyos cazadores se caracterizan por su infelicidad. Desde una perspectiva hipotética, debe notarse que Enrique es el personaje clave de la historia, y que Ortega desempeñó un papel importante en su creación.

Concluye Ortega sobre el hombre del siglo XX: «Siempre ha estado a su disposición escapar desde el presente a esa forma prístina de ser hombre, que por ser la inicial no tiene ningún supuesto histórico. La historia comienza con ella» (1962: 96). La obvia ansia escapatoria de los venadores en las primeras secuencias de *La caza*, junto con su notable afán de primitivismo en el campamento (se desnudan, van andando por el campo, se regodean matando conejos y se los comen), hacen de *La caza* una réplica de este proceso. Pero es más, la excursión también resucita la trillada noción —también mencionada por Ortega— de que «cualquier tiempo pasado fue mejor». Sin embargo, el filósofo rechaza la posibilidad de una quijotesca «Edad de Oro» o «la tendencia a esperar lo mejor del futuro» (1962: 94), ya que para él: «la vida humana no ha hecho sino progresar [...] en la complicación de sus urgencias y problemas» (1962: 92).¹⁵ En este punto la ideología de Ortega y Saura sí que coinciden porque es exactamente lo que dramatizan los urbanitas y objetivan los conejos apestados en *La caza*. Por tanto, la transformación de hombres modernos en cazadores «paleolíticos» le permite a Saura ir dotándoles de múltiples «planos de realidad» o «supuestos históricos» que generan una trama en tres tiempos: pasado, presente y futuro. A

15 Escribe Ortega: «La felicidad ha solido presentarse con las facciones de la simplicidad y el primitivismo. ¡Qué dicha siente el hombre al soñar que se desnuda del presente opresor y flota en un elemento más tenue, más sencillo! Ese es el pertinaz ensueño de la “edad de oro”, que es la “edad del principio [...] cuya deleitable fantasmagoría emerge ante los ojos de Don Quijote”» (1962: 94).

pesar de ello, sus «urgencias y problemas» impiden que disfruten de ninguna de las cuatro «ocupaciones felices» negándoles así la posibilidad de sentirse bien, con lo cual Saura aumenta sutilmente su falacia y perversidad.

Ortega confirma todo esto cuando constata que ningún cazador moderno puede volver a «ser radical, esto es, exclusivamente cazador» (1962: 97). La caza prehistórica sencillamente desapareció hace unos diez mil años. Sin embargo, el filósofo menciona una excepción —el cazador furtivo—, figura que define así: «el paleolítico municipal [o] el troglodita eterno avecinado en nuestras aldeas» (1962: 88). En *La caza*, Juan representa a la perfección uno de estos «paleolíticos supervivientes» de la España subdesarrollada de la posguerra y constituye otro plano de realidad sospechosamente orteguiano. Su triple raigambre rural (venatoria, pastoril y agrícola)¹⁶ resalta el «retorno artificioso» de los urbanitas a la naturaleza: la percepción de que han recalado en «la órbita de una existencia zoológica» (1962: 81). Asimismo, Saura deja claro que Juan es un trampero, lo que podría haberse inspirado en este aserto del filósofo: «El hombre desde un principio es un animal tramposo» (1962: 87). De ser así, el director ironiza al contrastar hábilmente este oficio con la malicia de los escopeteros, ya que estos van revelando que, a la hora de ser tramposos, han progresado mucho. En cuanto al trato de Juan y su sobrina (y la flora y fauna), los cazadores dan muestras de que: «El hombre urbanizado y culto ha sentido casi siempre un gracioso esnobismo hacia todo lo salvaje, hombre o animal» (1962: 56). La altivez que muestran los cazadores acusa otro fenómeno social mencionado por el pensador en su prólogo: «el odio *fiero* de las clases inferiores hacia las superiores porque habían éstas acotado la caza» (1962: 19, la cursiva es mía). A José le desagrade que Juan cace en su finca y cuando Paco mata a uno de los hurones del guarda fastidia la «industria del conejo» con la que Juan mantiene a su familia. Es obvio que Saura yuxtapone la humildad del lugareño con la crueldad de los cazadores para hacer comprender este vetusto rencor.

A nivel antropológico y filosófico, el contraste entre los cazadores y Juan («troglodita eterno») recalca el hecho de que el hombre moderno no es más que «un transfuga de la Naturaleza» (Ortega, 1962: 101). Cabe afir-

16 En la secuencia siete, cuando José pregunta a la niña dónde está Juan, esta contesta: «Está con los corderos, pero llegará pronto» (7).

mar que tanto el pensador como el cineasta son de la opinión que la humanidad se percibe a sí misma «como algo emergente de la animalidad, pero [que] no está segura de haberla trascendido por completo» (Ortega, 1962: 71). En este sentido, Juan representa nuestra «emergencia» de una condición bestial. Es más, y como se detallará en breve, esta incertidumbre existencial es un tema clave en *La caza*. Finalmente, el guarda no solo resalta el orteguiano «retorno artificioso» de los escopeteros a la naturaleza y a nuestra naturaleza salvaje, sino que también parodia esta reinserción. La malandanza de Juan (física, cinegética y crematística) convierte este «safari» en una excursión fílmica al subdesarrollo que documenta la nula evolución socioeconómica que padece la España rural de esos años. Como vimos en el capítulo anterior, tanto el furtivo como su hábitat tienen visos de los desgraciados hurdanos de *Tierra sin pan*.

El ensayo de Ortega revela otras razones de por qué la caza deportiva llega a sugestionar tanto al cineasta como al espectador. Para el pensador, la caza también debe considerarse una «faena poética» (1962: 13) que le brinda al venador deportivo la oportunidad de «inventar a su existencia un argumento» (1962: 13). En efecto, al lanzarse al monte, el cazador moderno disfruta al forjarse otra manera de ser. Es, pues, una figura tan necesariamente falsa como dramática porque actúa (se vuelve paleolítico) en un escenario real (la naturaleza). De ahí la fascinación que produce este personaje en el realizador y el literato porque ellos también ejercen una «ocupación venturosa» creando nuevas vidas, aventuras y evasiones. Ahora bien, para Ortega, durante este «paréntesis en su auténtico vivir» (1962: 98), el cazador hace lo mismo que nuestros antepasados: mata. Por ende, es tan forzosamente falaz como mortífero: cazando el hombre moderno lleva a cabo la re-representación de una representación antiquísima que es, en esencia, real. Y, sin duda, en los años sesenta, Saura quiso ensanchar los horizontes del realismo cinematográfico, algo que logró plenamente en su tercera película gracias a la venación y la veracidad intrínseca y potencia documental del oficio/deporte.¹⁷ Irónicamente, *La caza* de Saura es un ejemplo inmejorable de la noción de que «lo que la caza tiene de artificioso queda previo al cazar mismo y fuera de él» (Ortega, 1962: 97), ya que para crear una sen-

17 Sobre el realismo en *La caza*, véase también el apartado titulado «La ampliación del concepto de realismo» en *El cine de Carlos Saura* de Sánchez Vidal (pp. 46-49).

sación de verismo en sus escenas de caza, el director también tuvo que volverse imprescindiblemente mortífero. Incluso se ha jactado de su recreación filmica de la muerte afirmando lo siguiente: «como se han matado conejos en *La caza* nunca se ha hecho en el cine» (Sánchez Vidal, 1988a: 44).¹⁸ He aquí el plano de realidad más auténtico y lo que podría considerarse la «faena poética» más ininteligible de la película.

Cabe afirmar, pues, que Saura se dejó seducir por las ideas de Ortega ya que le permitirían abarcar un amplio espectro de la historia universal y, al mismo tiempo, enfocar furtivamente la actualidad española, empezando con el «descaste». Sin embargo, el cineasta tergiversa las nociones de Ortega según sus necesidades artísticas y creencias políticas. Si para el pensador, la caza deportiva debe ser una actividad liberadora en la que el practicante goza de «dejar de trabajar [...] [para] comenzar de verdad a vivir» (1962: 15), Saura hace desaparecer esta alegría para hacer ver que sus cazadores veteranos son unos desgraciados que van a morir. *La caza* evoca una mortandad tan multiforme como terrorífica: la vejez, la guerra, la mixomatosis, la contaminación nuclear, varios cataclismos espaciales, el descaste conejero, etc. Llama la atención el número de planos de realidad mortíferos y «situaciones límite por excelencia» que contiene *La caza*. Hay que concluir que Saura ha recreado su propio descaste fílmico. Y si «descastar» significa «destruir una casta de animales [...] particularmente cuando son dañinos» (Moliner, 1977: 919), Saura lleva a cabo un simbólico y paródico exterminio fílmico de una muestra representativa de la «estirpe» que engendró la rebelión militar encabezada por el general Franco, y que este intentó mitificar escribiendo una novela titulada *Raza*, obra que José Luis Sáenz de Heredia adaptaría a la pantalla con título homónimo en 1941.¹⁹ Sentencia Ortega:

18 Cuenta Saura: «Yo le dije [a Buñuel] que tendría que matar cuarenta, cincuenta o sesenta conejos, porque tenía que matarlos. A mí no me gusta la caza y no me gusta matar conejos, pero para hacer la película, tenía que matar conejos, si no no podía contar mi historia» (Del Amo, 1966: 24). Esta cita es otro indicio de la relación entre Saura, Buñuel y *La caza*.

19 Román Gubern afirma que esta narración «tenía estructura de un guión cinematográfico [que Franco] escribió sin duda con la idea de que fuese adaptada a la pantalla» (1986: 93). Y en su libro *Franco*, Juan Pablo Fusi afirma: «En 1940 escribió la novela *Raza*, un melodrama militar, la historia de los Churruca —trasunto ennoblecido de los Franco— desde el 98 a la guerra civil, una ingenua exaltación del patriotismo y del heroísmo, asimilable por su calidad a un folletín de quiosco» (1985: 70).

«En la cacería el larguísimo proceso de la historia universal se enrosca y se muerde la cola» (1962: 98). En su filme, Saura repite este plano de realidad pronosticando metafóricamente que la larga historia de la dictadura se enroscará y acabará aniquilándose. Al igual que la nueva temporada de caza llamada el «descaste» en la que se cimenta la película, esta también tiene un fin profiláctico.

Finalmente, el director también captó la sutil conexión que existe entre el cazador deportivo orteguiano y el cinéfilo, ya que el espectador también es una persona muy del siglo XX que sale de su casa en busca de una «transitoria suspensión [...] en su auténtico vivir», si bien ha de realizar este deseo en una sala oscura. Saura intensifica esta identificación evasiva mediante la documentación de la triste situación de los tres veteranos (y de los lugareños) en las primeras secuencias de su filme, pero enseguida los remite (junto con su público) a sus raíces venatorias y mortíferas. Poco después, al iniciarse esta práctica venatoria llamada el «descaste», los cazadores y los espectadores se enfrentan con el origen de la misma: un conejo muerto por la mixomatosis. El cadáver y la plaga junto con la caza y el descaste crean dos planos de realidad tan «documentables» como «objetables», los cuales se fundamentan en la orteguiana autenticidad paleolítico-mortífera del cazador deportivo y en la reciente pestilencia conejera. El pensador y la peste nos ayudan a comprender como Saura baraja el pasado, el presente y el futuro en *La caza*. Pero, para potenciar el verismo de su filme y dotar a la trama de una proyección futurista, el cineasta tuvo que recurrir al estudio de otro autor experto en asuntos cinegéticos: Miguel Delibes.

3.4. Miguel Delibes: *El libro de la caza menor* y *La caza*

Para aprehender la vertiente documental de *La caza* y el peso específico de la mixomatosis en la película, es menester tener en cuenta *El libro de la caza menor* de Miguel Delibes, un tratado cinegético que se editó en 1964; es decir, en el mismo año en que se redactaba el guión de *La caza*.²⁰

20 En su artículo, «Notas sobre *La caza*», Saura confirma que se había estudiado el tratado de Delibes. Escribe: «Delibes [d]escribe magistralmente la caza del conejo en *El libro de la caza menor*» (1965: 37).

El tercer capítulo de esta obra se titula «El Conejo», y su primer apartado se dedica precisamente al tema de «La Mixomatosis». En esta sección, el narrador entabla una conversación con un interlocutor imaginario —un muchacho— acerca de la peste conejera y de sus consecuencias para el deporte. Por ende, este capítulo («El Conejo») y su primera sección («La Mixomatosis») intrigan, y por múltiples razones. Primero, este capítulo y su apartado inicial dilucidan el amplio «plano de realidad» conejero de la película: la historia natural del animal, las varias modalidades de cazarlo (incluso con hurón) y la plaga que lo descasta. Segundo, el orden de presentación de las ideas y la similitud entre lo que explica el narrador delibeano al «muchacho» (y al supuesto lector) en «La Mixomatosis» y lo que dice José a sus compañeros (y al supuesto espectador) acerca de los conejos apestados en *La caza*, son tan semejantes que es más que probable que la obra de Delibes fuese la inspiración fundamental de esta parte del guión. Como se verá enseguida, gran parte de la historiografía, el simbolismo, la forma y el fondo de varias secuencias de la película tienen su origen en *El libro de la caza menor*. Aún más, la sabiduría venatoria y los comentarios ecologistas de Delibes se prestan a puntualizar otros motivos de *La caza*, puesto que el apartado sobre «La Mixomatosis» ayuda a explicar los varios tipos de plagas que apuntalan el guión. Son males que se cargan de connotaciones históricas y sociopolíticas y cuyo análisis aclarará la deshumanización de los cazadores y la ideología del filme. Interesa, pues, pormenorizar el papel que el novelista y su tratado desempeñaron en la creación de *La caza*.²¹

Además de la mixomatosis, otra plaga que explica Delibes en su tratado y que aparece en el filme, es la que pueden producir los mismos conejos. Dada la facilidad con que se procrea y se adapta a cualquier hábitat, el conejo viene dando mucha guerra en el mundo rural español. Apunta Delibes: «Uno ignora hasta qué punto serán ciertos esos asertos que dan a una pareja de conejos la posibilidad de convertirse en un millón en tan solo unos años [...] en algunos puntos —Australia, por ejemplo— *ha llegado a constituir una plaga* (hay quien dice que algunos cerros australianos en los crepúsculos, parecen dotados de movimiento» (1964: 125; la cursiva es

21 La peste conejera puede indicar otro asomo de Buñuel en *La caza*. Escribe Víctor Fuentes: «En el cine de Buñuel la peste es un tema explícito (*Nazarín*) o implícito (*Los olvidados*, *El ángel exterminador*), como alegoría del mal político y social» (2000: 130).

mía). En *La caza*, José parafrasea estos mismos datos para sus compañeros: «Se calcula que una sola pareja tuvo en tres años cerca de millón y medio de individuos. ¿No sabéis que en Australia al atardecer, algunos montes parece que se mueven de tantos conejos como hay?» (15). Seguramente, Saura tomó prestados estos datos con el fin de que su actor suscitara el mismo aire profesoral que el novelista. En efecto, a renglón seguido Paco revela su ignorancia y petulancia con esta pulla: «Sabes mucho de conejos, José, demasiado» (15). Saura utiliza el tratado delibeano para arropar la caza de conejos y la peste con un aura tan realista como didáctica.²² De hecho, *La caza* acusa visos de cuento aleccionador, y su vertiente pedagógica puede vincularse con las nociones de Ortega (y Camón Aznar). Escribe el pensador: «Esta enjundia de esfuerzo y hazaña que lleva dentro la caza, en su mejor estilo, ha hecho que siempre se la considerase como una gran pedagogía, como uno de los métodos preferentes para educar el carácter» (1962: 23). De nuevo Saura ironiza, puesto que sus cazadores están muy lejos de practicar el deporte «en su mejor estilo» y, es más, como seres humanos dejan mucho que desear y tienen mucho que aprender.²³

Puede también que el cineasta se formara la idea de cargar su filme de tintes terroríficos gracias a las inquietudes ecológicas que Delibes expresa ante la manipulación mediática en *El libro de la caza menor*. Como vimos, mientras los cazadores preparan sus enseres en el campamento, menosprecian a su presa. Sobre el conejo, Luis declara: «Un bicho inofensivo que lo único que intenta es esconderse» (9). Mas de camino a la primera cacería, revela la desazón que le producen estos bichos cuando dice: «Las ratas y los conejos [...]. Algún día» (15). Sus cavilaciones parecen indicar que tal vez

22 Debe notarse que otros detalles y motivos de *La caza* podrían haberse sacado de *El libro de la caza menor*; por ejemplo, el título original del filme, *La caza de conejos* (que fue prohibido por la censura por sus supuestas connotaciones sexuales), podría haberse tomado de la lectura del tratado delibeano. El motivo de «dos civilizaciones que se cruzan», como reza la leyenda de una de las fotos de este tratado (entre las páginas 128 y 129), así como la información sobre la caza de conejos con hurones, e incluso algunas de las tomas que utilizan los cineastas (véanse las fotos entre las páginas 112 y 113), podrían haberse inspirado en las del tratado delibeano.

23 El tratado delibeano ayuda a comprender esta mordacidad. El pie de una de las fotos que se encuentra entre las páginas 95 y 96 —la de un cazador joven con un conejo colgado de la percha— reza así: «La caza del conejo constituye un ejercicio moderado del que las señoras pueden participar».

estos prolíficos roedores estén montando su ofensiva ahora mismo, lo cual recalca la duplicidad, la ignominia y la actitud fatalista de Luis. Pero, todos los cazadores han de ser conscientes de hallarse rodeados de peligros naturales y humanos, puesto que José (léase Delibes) acaba de explicarles que el «inofensivo» conejo puede estar generando una catástrofe ecológica.²⁴ Lo ocurrido en Australia augura un porvenir incierto para una humanidad que no escarmienta. Haciendo patente la posibilidad de dos pestes conejeras (una explosión demográfica y la mixomatosis) incontrolables, ambos creadores ponen en tela de juicio tanto la racionalidad como la superioridad del género humano. Finalmente, a través de estas plagas y esta desmitificación del hombre, Saura logra superponer dos temores palpitantes calculados para captar la identificación del espectador y generar en él una toma de conciencia. Primero, se señala la abyección e ignorancia de sus cazadores en la paramera y se intenta despertar en el espectador la ancestral aprensión y reverencia ante la naturaleza que sentían nuestros antepasados cavernarios. Y segundo, se documentan estas desmesuras conejeras y se alegoriza y se actualiza nuestra patológica capacidad de destruir el medio ambiente. Tal vez, como teme Luis (y su álter ego Luis Buñuel), seamos nosotros los autores de nuestra propia extinción, los que nos estemos descastando.

Por tanto, las inquietudes futuristas y conservacionistas presentes en *La caza* corren sospechosamente paralelas con las de Delibes, las cuales, a su vez, pueden haber tenido su origen en el ensayo de Ortega. Escribe el filósofo sobre el futuro de la caza: «Ahora se trata de una escasez extrema y rápidamente progresiva. Ahora se trata de que cada día hay menos animales» (1962: 55). Si Delibes y Ortega son los primeros españoles «ecologistas» de la posguerra, habrá que considerar a Saura el primer director ecologista.²⁵ Pero igualmente importante es el hecho de que estos miedos pongan de relieve que los bravucones cazadores filmicos están presos de pavor, lo cual pone en evidencia la noción de que no son (no somos) más que unos ga-

24 Una de las frases del guión original suprimida por la censura, y que señala los visos ecológicos y terroríficos del filme, fue esta: «doce millones de pesetas consumen cada día las ratas de España» (Sánchez Vidal, 1988a: 43).

25 Como vimos en el primer capítulo, Luis Buñuel también podría haber influido en este motivo ecologista en Saura y su película. Asimismo, la sensación de verismo en *La caza*, en particular, la muerte «en vivo» de los animales ha de verse como otra coincidencia con *Las Hurdes/Tierra sin pan*.

zapos. *De conejos y hombres* habría sido el título perfecto para este largometraje tan terrorífico, pedagógico y alegórico.

Los cazadores filmicos matan a muchos conejos, pero debe notarse que, al final, el último gazapo que intentan cobrar causa que la excursión termine con los veteranos aniquilándose y con Enrique abandonando el campo. Se cumple, pues, el pronóstico de Luis: la horda de conejos «vence» a estos cazadores que, irónicamente, terminan llevando a cabo un descaste humano. Será por eso que Saura los ha calificado como una generación surta en un pasado miserable que «lo único que está haciendo es una sistemática destrucción» (Sánchez Vidal, 1988a: 46). El primitivismo provisional de los escopeteros pone en evidencia tanto su incultura como su ruindad actual. Asimismo, la mixomatosis y el «descaste» representan su complicidad en esta sistemática destrucción. Delibes y Ortega explican, pues, dos de las metas principales de Saura: parodiar al franquismo exterminándolo metafóricamente y abogar por una España «diferente» rompiendo una lanza a favor de la racionalidad y la humanidad. El guión de *La caza* debe considerarse un escrito tan ejemplar como admirable, ya que rebosa de «mensajes» y de múltiples lecturas. Y todo ello se debe, en gran parte, al rastreo previo de los textos cinegéticos de Ortega y Delibes, así como la magnífica (¡pero furtiva!) inserción y modificación de sus ideas en el guión.²⁶ Curiosamente, las raíces cinegéticas humanas se extienden al séptimo arte, ya que con estos préstamos Saura se revela como un gran oportunista y un hábil depredador intertextual.

Ahora bien, este regreso a un estado primitivo cinematográfico se refuerza con otros datos biológicos y acontecimientos históricos que Delibes relaciona con la histórica abundancia de conejos en España, y que Saura también incorpora en su filme. Afirma el novelista: «España [es] un país que, desde sus orígenes en el tiempo, disfrutó de una población conejera considerable» (1964: 126). Dado el número de piezas cobradas en *La caza*, hay que considerar el cazadero filmico como un microcosmo que metafo-

26 Relata Saura sobre el guión de *La caza*: «a Luis [Buñuel] se le notaba que venía de la literatura. A él le gustaba leer los guiones de los amigos [...] a Luis, como le gustó *La caza* me dijo: “Por favor, déjame el guión”. Se lo dejé, lo leyó y me lo devolvió diciendo: “¡Qué pocos diálogos! Y además son diálogos normales”» (Sánchez Vidal, 1998: 81-82). Obviamente, parte del guión de *La caza* viene también de la literatura.

riza e ironiza esta España protohistórica, la «costa o isla de los conejos» fenicia que dio nombre al país, y que, paradójica y desafortunadamente, sigue existiendo en el *hinterland* ibérico de los años sesenta, tal y como documentan Delibes y Saura en sus respectivas obras. En efecto, el realizador va detallando planos de realidad y acumulando incidentes que ponen en evidencia que el campo venatorio es mucho más histórico y tan hostil como el campo de batalla.

Prueba de ello, según Delibes, es que la superabundancia conejera venía generando otros conflictos en el mundo rural español, confrontaciones que Saura esbozará como otros «planos de realidad» en su filme. Por una parte, la proliferación de los conejos incrementaba sus incursiones en los sembrados, lo que forzaba al campesinado a entablar batalla con los roedores. Como indicamos, Estrabón describió como la «comadreja salvaje» se utilizaba para controlar a los conejos en la España antigua.²⁷ Y siglos más tarde Delibes sentencia: «Desde siempre el aldeano se llevó mal con el conejo» (1964: 126). Pero, paradójicamente, lo que era una plaga destructora sin fin para el agricultor, resultaba ser una bonanza para el cazador español de la primera mitad del siglo XX. Esta incompatibilidad también originaba discordias entre españoles. Aclara Delibes: «los intereses del cazador tampoco casan con los del campesino» (1964: 126). En *La caza*, como vimos, las figuras de Juan y José encarnan esta vieja rencilla «civil».

27 Escribe García y Bellido sobre los conejos en la España antigua: «Cuentan que en cierta ocasión los indígenas de las *Gymnésiai* [Baleares] enviaron unos legados a los romanos pidiéndoles otras tierras, pues se veían expulsados de las que tenían por estos animales, imposibles de combatir dada su multitud. Y, en verdad, tal recurso puede ser útil cuando una invasión de este género sobrepasa sus proporciones habituales y se propaga como la peste, a modo de las plagas de serpientes o de ratas» (1991: 144). Curiosamente, la historia continúa. Escribe Juan Delibes en un artículo publicado en la revista de caza y conservación *Trofeo* en septiembre de 2008 y titulado «Plaga de conejos ¿una novela de ficción?»: «Dentro de la situación generalizada de declive de la caza menor [...] vivimos algunos casos esporádicos que [...] parecen surrealistas o sacados de una novela de ficción [...]. En las cosechas de uva de la denominación de origen de Montilla-Moriles los daños de los conejos se evalúan en más de 10 millones de euros [...]. Muchas autonomías se han visto obligadas a dar todo tipo de facilidades para cazar los conejos pues de lo contrario el montante de daños ascendería a sumas imposibles de hacer frente [...] *La caza con hurón está permitida excepcionalmente en muchas zonas del país por ser la única modalidad selectiva eficaz en determinados enclaves* [...]». Rafael Villafuerte, científico investigador del IREC [...] afirma que la tendencia general sigue siendo regresiva y que se trata solamente de casos esporádicos» (2008: 12; la cursiva es mía).



41. Juan, el huronero de *La caza*, es también una figura evocadora de una España protohistórica.

Pero curiosamente, según Delibes, «en los últimos tiempos parecía que propietarios de montes y agricultores colindantes habían establecido una entente viable» (1964: 126), puesto que hasta los años cincuenta y seis, el prolífico conejo admitía «cualquier cifra de escopeteros, o sea, que resistía bien su ofensiva y, simultáneamente, la de un ejército de furtivos» (1964: 125). Justo antes de toparse la cuadrilla con el conejo apesadado, José parece aludir a esta «entente» al referirse a Juan con estas palabras: «lo que me molesta es que caza los conejos con cepto y luego dice que desaparecen con la mixomatosis [...]. De todas maneras a Juan se lo disculpo [...]. Se pasa todo el año metido en el monte» (13). Saura ironiza hábilmente, pues, tanto el porvenir del furtivo como el del propietario dependen de la caza del conejo. José espera que Paco se distraiga tanto en su coto que le conceda un préstamo, y Juan subsiste gracias a la ya mencionada «industria conejera».²⁸ Delibes incluso explica esta «industria», puesto que, según él, en torno al conejo: «se movían muchos intereses: carniceros, pellejeros, huroneros, cazadores de red, etc.» (1964: 126).²⁹ Juan caza conejos con cepto, pero también lo vemos ejerciendo de carnicero, pellejero y huronero. Al visualizar las apariencias y fisonomía del furtivo (cojo, magro, piel curtida, mal vestido, etc.) y las de los escopeteros (pálidos,

28 La figura de Juan corre pareja con la de otros sufridos campesinos plasmados por Delibes en *El libro de la caza menor* y en varias de sus novelas y colecciones de cuentos; por ejemplo, *Las ratas* (1962) o *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1969).

29 Aquí puede haber una objetivación errónea, ya que los furtivos conejeros preferían usar lazos, redes y planchas para cazar conejos. Obviamente, el cepto es mucho más reconocible y aparatoso.

fofos, bien ataviados, etc.) y pormenorizando sus maneras de cazar, Saura lleva a cabo (como declaró a Enrique Brasó) un «estudio desde fuera de los personajes», un «tratamiento objetral» y una genial equiparación cinagético-cinematográfica de una España arcaica y actual: las dos Españas semipiternamente coexistentes y mal avenidas. Asimismo, Saura documenta que Juan es una antigualla folclórica que, como los conejos, está en trance de extinción. Recalca Ortega: «Ahora se trata de una dramática realidad: que la caza desaparece, que la venación agoniza» (1962: 55).³⁰ Por tanto, en la cinta sauriana, el conejo, el «comodín cinagético» español, se transforma no solo en un comodín artístico, sino que representa un pasado milenar que ha dado pie a una ancestral y variopinta conflictividad rural que gravita sobre estos fílmicos cazadores tan primitivos como modernos empujándolos hacia otra confrontación. Lejos de ser un animal «inofensivo», irónicamente, el conejo de Saura estimula tanta hostilidad como siempre en el mundo campestre español, amén de señalar que, al igual que la venación, el franquismo también agoniza.



42. El hallazgo de un conejo apestado horroriza a la cuadrilla.

30 En una entrevista titulada «Rafael Navarro: La pasión por el hurón», el entrevistador, Pedro Gamo, dice del huronero octogenario: «En los duros años del hambre de la posguerra, Rafael Navarro arrimaba a su exiguu sueldo de rentero de una finca de señoritos la obtención de buenas perchas de conejos para sacar adelante a su familia» (1999: 81). Recuerda el viejo cazador: «Era todo muy distinto. Se cazaba durante todo el año y no había guardas de caza ni nada de eso de las vedas de ahora [...]. Tampoco había enfermedades ni de conejos ni de liebres: todo estaba sano. No como ahora, que no te puedes fiar» (Gamo, 1999: 81). Prosigue: «[en] estos últimos años no se autoriza cazar con hurones» (Gamo, 1999: 81). Curiosamente, la figura del huronero no ha desaparecido del escenario cinagético español.

A partir del hallazgo de conejos apestados en el campo español y la aparición de los mismos en la película, la «plaga» de conejos en España — que había asegurado cierto bienestar a la economía rural, garantizado la distracción de todos los cazadores y estimulado una frágil concordancia— será reemplazada por otra plaga mucho más aparatosa y siniestra: la mixomatosis. José advierte a todos: «Un conejo apestado. Estamos listos» (13). Irónicamente, esta dolencia hará brotar viejos y nuevos rencores, como explica Delibes: «cuando todo parecía resuelto y cazadores, ganaderos y agricultores habían hallado un régimen de coexistencia pacífica, llega un médico francés, monsieur Armand Delille [...] inocular la mixomatosis a un conejo de su finca [...] y al cabo de pocos meses, media Europa se queda a verlas venir» (1964: 126-27).³¹ No debe sorprender que José parafrasee la misma espeluznante historia para sus compañeros relatando lo siguiente: «Dicen que el médico [...] ¿cómo se llamaba? Devel o Devil, o algo así [...] inculó la mixomatosis a un conejo y lo soltó al campo; la plaga no tardó mucho en cruzar los Pirineos. Y así estamos ahora» (15). Hay que destacar también que la mixomatosis es un mal internacional e intercontinental (Delibes menciona que Brasil y Uruguay han padecido sus efectos). La enfermedad metaforiza, repetimos, la amenaza de un mal global y un posible futuro nefasto para la humanidad.³²

Tanto Delibes como Saura pretenden asustar a sus respectivos públicos con impresionantes imágenes (en prosa y en celuloide) de los efectos de la peste. Describe el novelista: «El conejo apestado por la mixomatosis

31 Aclara José Ignacio Nudi: «A diferencia de lo que se cree, este virus no fue “creado” por un médico francés, sino que fue llevado desde América [...] en la década de los 40 fue llevado a Australia para combatir las tremendas plagas de conejos europeos reintroducidos en este país. Fue entonces cuando el médico francés Armand de Lille [...] trajo la cepa del virus y la inculó en dos conejos, acabando en pocos días con todos los del lugar. A los dos años ya teníamos el virus en España» (1999: 27).

32 Escribe María Banderas: «Después [en los años noventa] apareció la neumonía hemorrágica viral, una enfermedad procedente de China que se introdujo en Francia, Alemania, Bélgica e Italia a través de los conejos de granja exportados para el consumo y que mató a más de 50 millones de estos animales, y que llegó a España creando un problema enorme de abastecimiento y consumo, con los consiguientes pérdidas económicas [...]. También, curiosamente, aunque la especie se encuentre en evidente peligro de extinción, en algunas zonas se ha convertido en una auténtica plaga para la agricultura, y es ahora, en estas fechas, cuando se autoriza la tradicional saca o descaste del conejo para liberar al lagomorfo de la propagación del virus y para evitar los estragos que la especie provoca en los cultivos» (2005: 52-53).

es una pura, esperpéntica ruina: ciego [...] con quistes repugnantes, las mucosas horriblemente inflamadas [...]. Causa malestar [...] observar a estos pobres animales, que sanos son la estampa de la agilidad» (1964: 128). Saura objetiva estos efectos «espectrales» en los ya comentados primeros planos de conejos apestados, además de realizar la misma equiparación de estampas: el encuadre del primer conejo apestado contrastado poco tiempo después con planos largos de conejos corriendo grácilmente por el monte antes de ser tiroteados. Este horror se refleja en las caras de los cazadores (José agrega: «¿Nunca los habéis visto así?» [13]), reacciones que se enfatizan con las voces en *off* de tres de ellos. Primero, Enrique acusa el mismo malestar que menciona Delibes cuando dice: «No parecía un conejo. Ni siquiera un animal [...]. Era como un monstruo» (16). Segundo, la reacción de Paco estimula aún más malestar, puesto que vincula la enfermedad con su miedo a la endebles y la posibilidad de que infecte a los seres humanos, afirmando en *off*: «Ese Juan, se alimenta de conejos [...] conejos apestados. Por eso está cojo» (16). Finalmente, al principio de la secuencia trece, Luis reitera el mismo temor cuando se pregunta: «¿Y si todosuviésemos la mixomatosis?» (17-A). Saura transforma al doctor Delille, «histórico» destructor de los conejos y de la caza en España, en un doctor «Devil» (diablo en inglés), una figura mefistofélica descastadora de su propia especie.

Pero Saura da un paso más al ampliar las miras ecologistas de Delibes tergiversando este plano de realidad de forma que todo ello evoque el mito de Frankenstein. Si los doctores Frankenstein, Caligari y Moreau —de tan



43. El esqueleto en la cueva es a la vez una evocación antropológica, un recuerdo de la guerra civil y nuestra mortalidad, y un indicio paródico de todo tipo de horrores cinematográficos.

prolija tradición cinematográfica—,³³ intentan dominar los secretos de la naturaleza, o actúan más allá de la moral (Balló, 1995: 279), en *La caza*, el doctor Devel/Devil sauriano los ha superado. Al tomar prestados tanto la historia natural del conejo como la de la catástrofe ecológico-venatoria causada por el doctor Delille, Saura recrea un legendario desmán cinematográfico. El miedo de Paco y Luis de que la mixomatosis pueda matar a los seres humanos, vuelve a mostrar, y a tres niveles —antropológico, histórico y cinematográfico—, que el hombre corre el riesgo de descastarse.³⁴ Con sus encuadres de conejos apestandos, los vampirescos hurones y el esqueleto en la cueva, Saura sumerge al público en el terreno de la iconografía del terror, otro ambiente tan familiar al cinéfilo como el cinegético, si bien más contemporáneo y más de su gusto. Es más, los primeros planos de los ademanes de repugnancia de los cazadores al ver el conejo muerto demuestran que el físico del animal, como el del monstruo de Frankenstein: «es inaceptable para los ojos de los demás» (Balló, 1995: 279). Y lo dicho en *off* por Enrique —«Parecía un monstruo»—, confirma esta intertextualidad

33 Al rememorar sus experiencias en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Saura dice a Enrique Brasó: «Veíamos sólo películas expresionistas alemanes, eso sí, el *Caligari*, etc.» (1974: 31).

34 Afirma Miguel Delibes: «Los expertos dan una mortalidad del cien por cien entre los gazapos, lo que invita a pensar que la especie camina, sin remedio, hacia su total extinción» (1964: 129). Los conejos españoles han podido sobrevivir a duras penas a los estragos de la mixomatosis. Incluso se ha confeccionado, gracias a la ingeniería genética, una vacuna que combate la mixomatosis y la neumonía que siguen matando a los conejos en España. Existe, pues, la posibilidad de sanar el campo venatorio español. En un reportaje de la revista *Trofeo*, se lee: «desde su creación [de la vacuna] en 1997, los investigadores se han centrado en la realización de cientos de pruebas que han seguido demostrando que no sólo es eficaz contra las dos enfermedades, sino que ni muta ni posee efectos secundarios, pruebas que se exigen para que las autoridades autoricen su experimentación en el campo, y más si cabe si se trata, como se ha dicho de un organismo, en este caso un virus, manipulado genéticamente» (Ñudi, 2000: 22). La historia que plantean Delibes y Saura en sendas obras sigue por las mismas líneas de hace cuarenta años. Incluso la manipulación genética de fines de milenio demuestra las vertientes ecológica y futurista de la película. La historia continúa. Escribe José Ignacio Nudi en un editorial (*Trofeo*. Núm. 417 (febrero de 2005): «También pudiera ser [...] que este año por fin la vacuna del conejo, la recombinante, cuya patente la Real Federación Española de Caza ha repartido sabiamente [...]. Es tan larga la espera y han sido tantas las promesas incumplidas, que en este asunto mi optimismo suele sufrir un recorte» (3). Y en el número 433 (junio de 2006) de *Trofeo* el mismo autor, en un editorial titulado «Halagüeño futuro para el conejo», escribe: «[los conejos] por varias razones se fueron haciendo resistentes a los virus y, superada ya la llamada “trampa de la enfermedad”, su tremenda capacidad reproductiva hizo el resto» (3). Parece que hay una luz al final del túnel de pestilencias por el que ha pasado el sufrido conejo español.

filmica. Por tanto, más que visualizar la «bestialidad franquista», Saura transforma su cazadero cinematográfico en un campo de concentración de la monstruosidad humana. Paradójicamente, la demencia del doctor Devel/Devil (¿más socarronería buñueliana?) parece haber infectado a los veteranos transfigurándolos en destructores de la vida, ya que poco tiempo después de descubrir el gazapo apestado la cuadrilla se dispersa (¿cual una plaga?) por el cazadero y diezma a tiros la población conejera del lugar. Esta patología va consumiendo a todos. José se niega a ayudar a Juan y matará a sangre fría a Paco. Luis dispara contra un cardo, varios conejos, un maniquí y, finalmente, contra José. Paco encarna la ley del más fuerte y mata sádicamente al hurón de Juan. Incluso Enrique querrá matar al último conejo de la jornada con su pistola Luger. No cabe duda de que el conejo apestado es un «plano de realidad» tan primario como polisémico que pesará en el creciente malestar personal y colectivo tanto de la cuadrilla como del público espectador. Gracias a Delibes, Saura logra borrar la línea divisoria entre historia y ficción en su película, amén de generar una toma de conciencia, ya que el espectador termina preguntándose, ¿quién es más demente, el médico francés, el cazador filmico de Saura o el ser humano?

Sobre esta paramera filmica aletean la maldad universal y un afán didáctico muy acordes con los antecesores cinematográficos y literarios de Saura: Mary Shelley, James Whale, H.G. Wells, Erle C. Kenton, etc. Marvin D'Lugo ha demostrado como Saura «strategically aligns cinematic intertextual reference to the war with the actions, words and images of his characters» (1991: 48), ilustrando este proceso con la figura de Paco, el actor Alfredo Mayo, y su doble papel de guerrero filmico e intérprete representativo del cine franquista. Por su parte, Antonio Monegal ha señalado la intertextualidad cinematográfica entre *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir y *La caza* (1998: 206). Pero, en definitiva, las secuencias que giran en torno a la mixomatosis se inspiran en el primer apartado del capítulo tres de *El libro de la caza menor* y, en menor medida, en las ideas de Ortega. Estas secuencias constituyen, pues, muestras fehacientes de dicha intertextualidad, si bien más alejadas del motivo bélico. De hecho, deben comprenderse como parábolas sobre la utilización indebida de la ciencia y una «reflexión inquietante sobre el poder de la razón humana para generar monstruos» (Balló, 1995: 287). Saura crea una atmósfera de terror basada en múltiples miedos (a la vejez, a la naturaleza circundante, al prójimo, a una pandemia, etc.) y la aúna con la esencia venatoria y mortífera del *homo*

sapiens. Más aún, sus personajes ponen en evidencia los resquicios de una pestilencia propia de la especie que se remonta a la prehistoria: un miedo inherente que puede volvernlos mortíferos. Según Ortega, el hombre «Ha vivido siempre con el agua al cuello» (1962: 93). He aquí una tercera plaga y tal vez el «plano de realidad» más importante de *La caza*: un miedo que se otea desde el principio del filme y que también cimenta el eje pasado-presente-futuro del mismo.

Aunque para Saura, *La caza* «empieza no donde lo hace [...] sino cuando estos personajes llegan al coto a cazar» (Brasó, 1974: 128), el director justifica la escena de la cafetería con que inicia su película así: «si explico cómo son los personajes en seguida, ya no tengo que explicarlo nunca más» (Brasó, 1974: 128). Asimismo, este «prólogo» prepara genialmente al confiado espectador para entrar en el terreno deprimente que es el coto, ya que anticipa y documenta el motivo del miedo que tanto incide en el comportamiento de los actores y en la temática «pestilente» del filme. El optimismo tan característico del cazador que arriba al campo, y que se percibe cuando los venadores se bajan del Land Rover, se desvanece rápidamente. Antes de entrar en el bar, José y Paco recuerdan a Arturo, el cuarto miembro de la cuadrilla que ha muerto por una enigmática «desgracia» (se suicidó). En la barra, Enrique pide una ginebra con coca-cola, y Luis comenta: «Eso es el estroncio. Las radiaciones atómicas. Nosotros nos hemos criado con coñac» (2). Pero todos —incluso el espectador— viven en la era nuclear.³⁵ Además de esta inicial amenaza de una hecatombe global, Saura proporciona otros indicios de una sociedad actual asustada y enfermiza. Luis es un alcohólico (eso sí, clarividente) y un cornudo, además de estar «completamente acabado» (7). En el bar, José pide un té porque tiene el estómago dañado, no solo por el tiro que le dieron en la guerra, sino muy probablemente de resultas de su precaria situación económica, causada a su vez por la separación de su mujer y una nueva relación con Maribel. Incluso, puede que Luis prefigure la transformación de José en un «paleolítico» moviéndose así de él afirmando que «desde que está liado con esa se ha vuelto otra persona» (4). La secuencia de la cafetería sintetiza una amplia gama de temores (de la vejez a la contaminación nuclear) y males sociales (el alcoh-

35 Debe recordarse que el 17 de enero de 1966 cuatro bombas nucleares procedentes de un bombardero B-52 norteamericano cayeron —sin explotar— cerca de Palomares.

lismo, el divorcio, el estrés, etc.) que el director irá acumulando y documentando durante el resto del filme. Asimismo, deja constancia de una sociedad plagada de problemas y de hombres, sobre todo los mayores, apestados por celos y aprensiones. Los veteranos están a punto de participar en una cacería que la jerga cinegética denomina el «descaste» y que los dejará descastados, aunque irónicamente ya están acabados.

La llegada al coto revela una miseria que suscita aún más extrañeza. En la humilde y lóbrega casa del guarda, José encuentra a una vieja delirante y a unos siniestros hurones: ¿Qué le pasará a la pobre mujer y para qué servirán estos bichos? Poco tiempo después descubrimos que las tierras están sin cultivar, que el cazadero fue un campo de batalla que rezuma recuerdos fratricidas y que ahora está plagado de conejos apestados. Curiosamente, si para Paco los campesinos pueden estar infectados de mixomatosis, también para estos los urbanitas son unos alienígenas cuyo «aterrizaje» puede contaminar el campo y sus habitantes. Cuando Carmen, la ingenua sobrina de Juan, se deja fascinar por el transistor y la máquina fotográfica de Enrique, su tío le advierte, como si temiese que se contagiara: «No toques nada de eso, Carmen» (14). Paradójicamente, los escopeteros han llegado al campo en busca de compañerismo y diversión, pero solo descubren la desolación y la muerte por doquier. Si para Ortega «el burgués y el miserable han solido hacer de la caza su más feliz ocupación» (1962: 18); en *La caza*, Saura trastorna para todos esta histórica felicidad cargando las tintas a favor de imágenes que señalan, como reitera Ortega, que el hombre «es racional sólo con cuentagotas» (1962: 84), «ha sido una fiera» (1962: 85) y «se pasa la vida dudando entre ser una oveja o ser un tigre» (1962: 85). Todo ello indica que absolutamente nadie tenía derecho a hacer gala de la España de posguerra.

Si el llamado «descaste» surgió como «un fin profiláctico» (Ñudi, 1999: 25) parcial que intentó evitar una mayor propagación del virus que causa la mixomatosis, el autoexterminio final de *La caza* comparte la misma parcialidad e irracionalidad. Este descaste filmico puede verse, pues, como una alusión a la guerra civil española tan brutal como fútil, un conflicto que tampoco solucionó nada y cuyas nefastas secuelas se encarnan en los cazadores. Pero de ahí también el alcance futurista de la película. Enrique sale ileso del tiroteo y huye corriendo como de la plaga de esta naturaleza malvada, aunque no se sabe si habrá sido contaminado por su contacto con los conejos y ex combatientes. Asimismo, habrá que preguntarse de qué se es-

capa: ¿de una naturaleza amenazadora, como sus antepasados paleolíticos?, ¿de la vieja España y su larga historia fratricida, como los veteranos en esta «suspensión de su auténtico vivir»? o simplemente ¿de la misma naturaleza humana mortífera, siempre presta a «explotar de forma brutal y violenta»? Puede también que el jadeante joven del final represente una esperanza y una respuesta para el espectador español de 1966, si bien este solo podría de verdad empezar a forjarse dicha respuesta dos lustros después. Asevera Ortega: «A pesar de lo vieja que es nuestra especie y de que heredamos todo el pretérito, la vida es siempre nueva y cada generación se ve obligada a estrenar el vivir, casi casi como si nadie lo hubiese practicado antes» (1962: 94). Pero este porvenir inquietante se vuelve más universal e inseguro debido al trasfondo de terror y al «mensaje» futurista de *La caza*. En este sentido, la matanza final no es más que otro «fin profiláctico» que, como la mixomatosis y el «descaste», no ha solucionado nada. Hay que concluir, como Ortega, Delibes y Saura, que «el hombre está *in via*, está en camino de llegar a ser racional: nada más» (Ortega, 1962: 83). He aquí la «situación límite» que a fin de cuentas documenta el director con sus préstamos, plagas y descartados.

3.5. Conclusiones

La redacción del guión y el rodaje de *La caza* fueron dos procesos eminentemente cinegéticos. Mientras preparaba su tercer largometraje, Saura, desconocedor confeso de la caza, no tuvo más remedio que huronear e inspirarse en varios textos venatorios. Tuvo suerte, ya que pudo beber de dos fuentes tan extraordinarias como cercanas: «La caza», de José Ortega y Gasset y *El libro de la caza menor*, de Miguel Delibes. Asimismo, obró con acierto, ya que asimiló las aserciones y lecciones de sus compatriotas (y de Hemingway) y las acomodó a lo que consideraba importante para sus fines artísticos. Este rastreo y aprovechamiento, junto con otros trabajos y esfuerzos cooperativos tan necesarios para realizar una película, transfiguraron a todos los miembros del equipo en excelentes venadores intertextuales y cinematográficos.

Gracias, en parte, al novelista y al pensador, Saura captó que la caza es, por naturaleza, no solo dramática, sino un oficio/deporte tan gratificante

como mortífero. Asimismo, se dio cuenta de que la carga antropológica y la envergadura histórica, sociocultural y metafísica de la venación resultarían idóneas para llevar a cabo la metaforización y la subversión cinematográficas del salvajismo y del atraso que, para él, caracterizaban la España de los años sesenta. En fin, sacó varias lecciones importantes de esta documentación previa. Primero, captó que la caza —según Ortega— es «una gran pedagogía». Segundo, aprehendió que un cazador deportivo —como Delibes— disfruta al adentrarse en la naturaleza, lugar en que ha de volverse infatigablemente alerta so pena de no participar en el drama en el que él está a punto de desempeñar un papel clave; de ahí que el director decidiera continuar esta tradición docente y realizar una cinta aleccionadora cuya meta principal era enseñarle al espectador a ver mejor. Su dilema consistía en realizar esta lección sabiendo que para conectar con su público, tendría que potenciar una capacidad avizoradora anestesiada por los «25 años de paz y censura» del franquismo. Ortega y Delibes respaldan, pues, la hipótesis de que Saura quiso convertir al espectador no solo en un observador/rastreador, sino en un páticipo: en un cinéfilo cinegético.

Pero en este intento fracasó, ya que *La caza* despertó poco interés dentro de España cuando se estrenó. Afortunadamente, la película corrió mejor suerte en el extranjero, «cobrando» un Oso (de plata) en Berlín. A partir de este éxito y con el paso del tiempo, *La caza* pasaría a gozar de un lugar cada vez más importante en la historia del cine español de posguerra. No obstante, una de las grandes paradojas de *La caza* es que el trampeo intertextual que fundamenta su guión y explica muchos aspectos del filme, continuaría dificultando su comprensión. No obstante, hay que concluir que si no fuera por Ortega y Delibes, el tercer largometraje de Carlos Saura hubiera sido una película mucho menos sólida, «documental» y docente.

No cabe duda de que *La caza* se articula sobre tres «planos de realidad» principales. Lo que debe considerarse su faceta inicial radicaba en el dominio común cinegético, en una temporada venatoria recién normalizada, «el descaste», una práctica que llegaría a ser muy popular y que sigue ejerciéndose hoy. Saura comprendió que esta medida profiláctica, que intentaba combatir los estragos que la mixomatosis causaban en la población conejera en España, no solo fundamentaría la esencia mortífero-horrorífica de su filme, sino que las *muertes producidas* por esta pandemia y el «descaste» doblarían el efecto amedrentador que permea la cinta. Asimismo, se dio cuenta

de que la esencia novedosa y artificiosa del «descaste», unida al uso de urbanitas «deportivos» (tan alejados de sus antepasados «radicales») resaltarían la actualidad y la duplicidad de sus personajes. De ahí que estos venadores artificiosos también le sirvieran para poner en tela de juicio tanto la falacia del franquismo como la presunta supremacía del *homo sapiens*; es decir, una irracionalidad aún más global que la encarnada por el doctor Delille y la mixomatosis. Finalmente, cabe afirmar que, partiendo del «descaste» y su documentación fílmica, Saura sentó las bases de la técnica acumulativa de su película, técnica que le permitiría llevar a cabo una subrepticia «sistemática destrucción» de una muestra representativa de los ciudadanos de una España dictatorial; una sociedad que (al menos políticamente hablando) ya se hallaba en un avanzado estado de autodescomposición y que, por ende, se merecía un descaste «fílmico».

Otros «supuestos históricos» de *La caza* que entroncan con los conocimientos generales y la actualidad del deporte, y de los cuales se desprenden varios «planos de realidad», están inspiradas en la sabiduría y la experiencia venatorias de Miguel Delibes. La historia natural del conejo y las modalidades de cazarlo que Saura descubrió en *El libro de la caza menor* no solo fueron plasmadas en el celuloide, sino que le permitieron al cineasta ampliar el espectro cinegético, terrorífico e histórico de su filme. Gracias a Delibes, Saura convirtió al conejo, el «comodín cinegético español», en un comodín metafórico extraordinario. Paradójicamente, este animalito «semidoméstico» y supuestamente «inofensivo» sintetiza una ancestral y persistente conflictividad rural y fraticida. Los estragos que la abundancia de conejos causaba en los cultivos en la España antigua, junto con los milenarios intentos de controlar aquella plaga con «comadreas salvajes» descritas por Estrabón, vuelven a evocarse mediante Juan, un huronero fílmico de obvia ascendencia delibeana y orteguiana. El conejo y el curtido trampero refuerzan la vertiente etnográfica de *La caza* y, por extensión, el eje pasado-presente-futuro del filme. Asimismo, este «paleolítico superviviente» de la España del subdesarrollo alude a una más reciente «entente viable» entre cazadores y campesinos, una paz imposibilitada por la mixomatosis, como explica Delibes en su tratado y encarna José en el filme. La parábola de los efectos nefastos de la manipulación mediática que traza «oralmente» el narrador del tratado delibeano acerca de los desmanes ecológicos del doctor Delille, reaparecerán en *La caza* en boca de José y con el mismo objetivo. Es decir, con estas palabras el novelista no solo ayudó a Saura a cumplir

con su afán de documentar «problemas españoles», sino a potenciar el verismo y el simbolismo de José y Juan, e indicar a través de ellos las consecuencias globales de nuestros excesos.

Como Delibes y Ortega en sus escritos, en *La caza* Saura cuestiona el valor del «progreso» en el mundo moderno. Pero, para actualizar esta historia y asegurarse de que el público comprendería su vertiente horrorífica, Saura echó mano del mito de Frankenstein, además de introducir elementos del cine de terror (esqueletos, cuevas, animales vampirescos, cataclismos interplanetarios, etc.) en su cinta. Este cúmulo de objetos, motivos y recursos impactan en el público espectador obligándole a enfrentarse con su propia racionalidad emergente. En este sentido, *La caza* es una película mucho más alegórica de lo que parece.

«La caza» de Ortega es el «plano de realidad» más filosófico e histórico de la película y, tal vez, el más esclarecedor, ya que fundamenta y explica la carga antropológica e histórica del filme: el descenso a «otras maneras de vivir más elementales» y el «retorno artificioso» a una naturaleza tan salvaje como amedrentadora. Las alusiones al placer que una cacería despierta en el cazador, personificadas por Enrique y vislumbradas al principio de la película, se inspiran claramente en las nociones orteguianas sobre la felicidad humana. Asimismo, el pensador dilucida la esencia gratificante-mortífera que caracteriza a la caza deportiva y al que la practica. Esta fusión de felicidad y muerte aclara la artificiosidad de los escopeteros saurianos y la ambigüedad que salpica la trama. La tenue divisoria entre la actividad venatoria (el libre juego de instintos evasivos) y la actividad bélica (la agresión mutua), tan sutilmente deslindada en la película, seguramente encuentra su explicación, si no su origen, en el prólogo orteguiano. Esta ambivalencia conatural de la caza deportiva, junto con la «faena poética» que es la falsa transformación del hombre del siglo XX (y XXI) en un «ser paleolítico» cuando practica la caza, explica la atracción que posee la figura del cazador para el artista. Esto es especialmente verdad para Carlos Saura, que quiso elaborar una historia trágica que hundiera sus raíces en los trágicos fastos de su patria. En suma, sin Ortega difícilmente entenderíamos la profundidad de la venación ni los aspectos antropológicos, filosóficos e ideológicos de esta película.

Por otra parte, *La caza* se fundamenta en la orteguiana «ininteligibilidad» de la muerte y la fiera mortífera o asesina que dormita en todo ser hu-

mano, como lo demuestra tan gráficamente el desenlace funesto de la cinta. Es más, el motivo de la muerte se subraya desde el principio del filme. Antes de entrar en el bar, José y Paco empiezan a ponderar el suicidio de Arturo. Sentado en la barra, Luis comenta que la coca-cola es radioactiva, o sea, que puede haber una contaminación nuclear «multinacional», catastrofismo ecológico y nuclear que constituye otro punto en común con su tocayo Luis Buñuel. Y el cazadero filmico es un campo de concentración de la *muerte producida* orteguiana que reaviva nuestro ancestral terror ante una naturaleza amenazadora, revela nuestros problemas actuales y augura un futuro sempiternamente incierto, si no pavoroso, y con el que hemos de enfrentarnos irremediablemente. Paradójicamente, el filme es una «reinserción en la naturaleza» cinematográfica tan artificiosa como la caza misma, puesto que en esta *mise-en-abîme* ni siquiera el más fuerte sobrevive ni personaje alguno sale ganando. Hay que concluir que mediante tanta «ininteligibilidad» Saura intenta alegorizar las consecuencias de recaer en un estado natural o primitivo, como se detallará en el próximo capítulo.

4. THOMAS HOBBES Y CARLOS SAURA: UNA APROXIMACIÓN LEVIATÁNICA A LA CAZA

Democracy is the worst form of government except all those
other forms that have been tried from time to time.¹

Winston CHURCHILL

4.1 Introducción

Thomas Hobbes (1588-1679) escribió su obra más famosa, el *Leviatán* (1648), como una reacción a la guerra civil que ensangrentó a Inglaterra entre 1642 y 1645.² El tratado revela su pavor ante la desintegración de la sociedad inglesa bajo la extrema politización que originó aquel conflicto. El filósofo teme, sobre todo, que el hombre civilizado descienda de nuevo al «estado de la naturaleza», a una condición primitiva que se caracterizaría por ser la «lucha de cada hombre contra cada hombre» (Hobbes, 1996: 107).³ Para evitar que la vida se tornase «solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta» (1996: 108), Hobbes propuso la creación de un Leviatán, «un *poder común soberano*, ya sea éste encarnado por un individuo o por una

1 La democracia es la peor forma de gobierno salvo todas aquellas otras formas que se han intentado de vez en cuando.

2 Una primera versión de este capítulo fue publicada, con el mismo título, en la revista *FilmHistoria*, número 1-2, volumen XII, pp. 1-15.

3 Todas las citas son de la traducción del *Leviatán* del profesor Carlos Mellizo, cuya paginación se indica entre paréntesis.

asamblea de individuos, con fuerza suficiente para atemorizar a todos» (Mellizo, 1996: XI). El Leviatán hobbesiano es, pues, «ese dios mortal a quien debemos, bajo el *Dios inmortal*, nuestra paz y seguridad» (1996: 145). Sin embargo, el miedo de Hobbes ante la dislocación era tal que, para él: «cualquier sistema de gobierno es insignificante si se compara con las miserias y horrores que acompañan a toda guerra civil» (1996: 154).

En 1965, Carlos Saura dramatiza «las miserias y los horrores» de la posguerra española en *La caza*, una película marcadamente hobbesiana, que trata del regreso a un «estado de la naturaleza» de cuatro cazadores que, al parecer, desean dedicar un día de campo a la persecución de la felicidad cazando conejos. Igualmente sugerente es que esta excursión se transforma en otra lucha de todos contra todos para tres de los venadores que habían sido compañeros de armas nacionales y socios en una empresa: Paco, José y Luis. José, que piensa pedir ayuda financiera a Paco, ha planeado reunir a todos por primera vez desde hace ocho años en su coto. El desértico cazadero, que fue un sector del frente donde lucharon, acentúa las secuelas de la contienda, en particular, la pobreza espiritual y las limitaciones físicas de los veteranos. Al final, cuando el trío se mata a tiro limpio ante Enrique, no cabe duda de que su vida durante este safari cinematográfico ha sido «desagradable, brutal y corta». Es más, su fatídico destino campestre parece basarse en esta afirmación del *Leviatán*: «y entre los que no tienen un poder común que los controle puede llegarse hasta la destrucción mutua» (1996: 107).



44. Según su propaganda, Francisco Franco era el salvador de su pueblo. Según Hobbes, el Leviatán era un dios mortal garante del civismo.

Otra aparente conexión entre el *Leviatán* y *La caza* es la figura que da título al tratado. Hobbes, como buen inglés, era monárquico y, para él, un monarca sensato encarnaba lo que debía ser ese dios mortal garante del civismo. *La caza* se rodó durante el régimen del general Franco, quien detentaba el poder atemorizando a los españoles a fin de garantizarles —a su manera— la paz y seguridad. Además, según su propaganda, era «el hombre señalado por el dedo de la Providencia para salvar a su pueblo» (Sueiro, 1986: 63). Seguramente para Hobbes, el régimen franquista evitaría los traumas de otra guerra civil y, por tanto, sería legítimo; si bien el Caudillo difícilmente podría considerarse un poder soberano común y colectivo.⁴ Es esta ilegitimidad y el consustancial civismo apócrifo que la dictadura generó lo que Saura censura en *La caza*; y que, como se verá, el *Leviatán* dilucida. Por otra parte, la crítica irónica que Saura realiza del franquismo en *La caza* intriga si se considera que el desplazamiento y el comportamiento de los cazadores constituyen tanto un regreso físico como psicológico al mundo leviatánico. Se verá también que su actuación corresponde a la perfección con esta descripción del *Leviatán*: «esa disoluta condición en la que se hallan los hombres cuando no hay autoridad ni sujeción a las leyes, y donde, falta un poder coercitivo [...] que no les permita caer en la rapiña y la venganza» (1996: 154).

45. *La caza* tiene lugar en un mundo leviatánico en el que prevalece la lucha de cada hombre contra cada hombre.



4 Hobbes inicia el capítulo 18 del *Leviatán* así: «Se dice que un *Estado* ha sido *instaurado*, cuando una *multitud* de hombres establece un convenio entre todos y cada uno de sus miembros, según el cual se le da a un *hombre* o a una *asamblea de hombres*, por mayoría, el derecho de *personificar* a todos, es decir, de *representarlos*» (1996: 146). Escribe Juan Pablo Fusi: «Franco iba pronto a comprobar, sin embargo, lo que era el verdadero problema de su régimen (algo que iba a perseguirle a lo largo de sus 40 años): que carecía de verdadera legitimidad moral democrática» (1985: 95).

Partiendo de estos paralelismos, este capítulo aventura que la doctrina elaborada en el *Leviatán* posibilita una aproximación etiológica a *La caza*. Más aún, esta relectura leviatánica muestra por qué Saura y otros realizadores españoles se han dejado hechizar por la venación. Aunque este estudio se centra en examinar las causas de la «patología social»⁵ de los urbanitas saurianos y la ideología camuflada tras su ambigua conducta, también se analizan las similitudes leviatánicas entre *La caza* y una serie de películas cinegéticas posteriores: *Furtivos* (1975) de Borau, *La escopeta nacional* (1978) de Berlanga, *Los santos inocentes* (1983) de Camus y *Tasio* (1984) de Armendáriz. No puede ser mera casualidad que la acción en estos filmes se sitúe en sendos estados naturales en los que la figura del cazador pone en tela de juicio nuestras pasiones antisociales a la vez que aboga por una pacífica convivencia ciudadana muy leviatánica.

4.2. El estado de la naturaleza hobbesiana en *La caza* y en el cine cinegético español

En las primeras secuencias de *La caza*, Saura efectúa un regreso a la naturaleza repleto de resonancias hobbesianas.⁶ La cuadrilla de cazadores va de la relativa comodidad de la civilización (un bar), a la casa rústica de Juan, y finalmente a un valle desértico donde instalan su campamento.⁷ En estas etapas Saura va poniendo sobre aviso al espectador; por ejemplo, cuando José entra en la casa de Juan en busca del guarda, Saura indica que sus cazadores se aden-

5 Véase el apartado titulado «Social Pathology» (pp. 56-60), en *The Films of Carlos Saura* de Marvin D'Lugo.

6 Apunta D'Lugo: «If the plot about four weekend hunters and their descent into a human hunt appears straightforward, Saura's treatment is not. Wherever possible, he strategically aligns cinematic and intertextual reference to the Civil War with the actions, words, and images of his characters. National history is thus textualized in *The Hunt* within the terms of cinematic history» (1991: 57). Este capítulo intenta comprobar que el tratamiento de la caza en la película es incluso menos claro y más intertextual de lo que sospechaba D'Lugo.

7 Debe notarse que la versión original de *La caza* empieza con primeros planos de los hurones en sus respectivas jaulas mientras que una segunda versión, proyectada en el extranjero, se inicia con tomas del Land Rover bajando un camino de tierra con rumbo al cazadero. Ahora bien, la «acción» principal de las dos versiones comienza con la llegada al bar en la carretera.

tran en un mundo salvaje con una toma de dos hurones revolcándose en sus jaulas mientras la madre del guarda le advierte al dueño del coto: «Están como locos y alguno se va a escapar» (6); fuera, en el corral, Luis, que ya está borracho, se monta en un burro que no sabe dominar y acaba exclamando: «Ayúdame a bajar, José [...]. No me fio de este bicho» (7). Se cae lastimándose y José le regaña con varias frases de mal agüero: «Tienes agua en vez de sangre [...]. Mal empiezas. ¿Dónde creías que estabas?» (7); en efecto, estos animales representan a la perfección una cierta insumisión y la inmersión en un medio bestial en que, como los hurones y Luis, todos pueden perder los estribos.

En el campamento, Saura aúna hábilmente la alegría y la libertad que anhela sentir el cazador durante «un buen día de campo» con la agresividad, la cual está metaforizada en el cazadero-campo de batalla, mezcla que produce un entorno muy leviatánico. Curiosamente, Carlos Mellizo considera que para Hobbes: «la palabra que mejor designa el estado presocial del género humano es el término *libertas*, “libertad”» (2000: 13).⁸ En efecto, alejados de la civilización, los venadores saurianos (y sus sucesores) empiezan a dar rienda suelta a sus instintos básicos y predatorios, y a «caer en la rapiña y la venganza», es decir, su duplicidad cinegética revivifica la caótica condición sociopolítica primordial del hombre a la vez que representa la turbulenta España del momento.

El primitivismo desembarazado del cazador fílmico también trae a la memoria este juicio de Hobbes: «mientras los hombres viven sin ser controlados por un poder común que los mantenga atemorizados a todos, están en esa condición llamada guerra» (1996: 107). Al observar el paisaje lleno de cuevas-búnkeres, Enrique inquiriere: «¿Eso es de la guerra?» (8). Y Luis le contesta como si hablara en «hobbesiano»: «Buen lugar para matar» (8). Enseguida los combatientes preparan sus armas y van adoptando una actitud que corre pareja con la

8 En su estudio, Monegal afirma lo siguiente: «for the film to be legible the spectator must find some common ground, must share some of those codes» (1998: 206). Debido a la herencia cinegética del *homo sapiens*, el espectador de *La caza* y los otros filmes cinegéticos está, quíerese o no, en su propio terreno. Escribe Bailey: «Only 10,000 years ago 100 percent of the world's population were hunter-gatherers, while at present, a mere .003 percent fall into that category» (1987: 54). Prosigue el mismo estudioso: «post-agricultural cultural evolution, involving an extremely short time period within which the neuropsychological systems of the body remained essentially unchanged, has contributed little to the fundamental nature of man and represents “a thin veneer” over the quintessential hunter-gatherer lying beneath. It furthermore follows that when we phylogenetically regress under provocation or threat we are most likely to regress to some aspect of our essential hunting and gathering nature» (1987: 54).

belicoidad del hombre sin Leviatán: «una disposición a batallar durante todo el tiempo en que no haya garantías de que debe hacerse lo contrario» (1996: 107). A diferencia del cazador orteguiano que se divierte en el campo desahuciándose voluntariamente de su actualidad, los veteranos saurianos no se desprenden de sus inquietudes existenciales, lo cual no solo ocasiona que se conviertan, como vimos, en unos venadores farsantes, sino que se genere una irónica minicontienda fratricida dentro del bando vencedor. Paradójicamente, la excursión solo consigue hacer entrar en erupción unos rencores que venían caldeándose desde hacía ocho años. Como el *Leviatán*, *La caza* se inspira en el terror individual originado por una falta de convivencia ciudadana pacífica.

En el *Leviatán*, Hobbes se basa «en los pueblos salvajes en muchos lugares de América» (1996: 108) a fin de ejemplificar su hipotético estado natural y sintetizar las consecuencias para el ser humano de tener que depender de su propia fuerza y astucia para sobrevivir en un medio salvaje. Enseguida, los intrusos fílmicos se topan con un «indígena», el guarda Juan, cuyo primitivismo y condición servil señalan e ironizan el que todos los personajes de *La caza* se hallen en un mundo incivilizado y peligroso: la España de Franco. El guarda deja claro que vive en un estado hobbesiano cuando le dice lo siguiente a José: «Ahora estoy yo solo. Ya sabrá que mi hermano marchó a Alemania» (11). Y José recalca la autonomía silvestre de su empleado (y la desavenencia entre ellos) cuando cuenta a Luis: «A Juan es difícil entenderlo, te lo aseguro. Claro que vivir aquí, entre montes, con el frío que hace en invierno, y el calor que pega en verano» (13). Poco después hará saltar los cepos que su guarda usa para atrapar conejos en el coto, y que presuntamente le permiten subsistir en este *hinterland* infértil. Saura, pues, ha poblado la finca con cepos y tramperos reales y figurados, una puesta en escena que simboliza nuestro perpetuo miedo existencial. Como presagia este furtivismo, y como también comprobarán los urbanitas en este estado de la naturaleza fílmico, allí uno solo puede pensar en la autoconservación.⁹

9 Aquí coinciden de manera sorprendente las ideas de Hobbes y Ortega. Escribe el español en su ensayo «La caza»: «Las tribus “paleolíticas” del presente —son las que viven como las de hace diez mil años, exclusiva o casi exclusivamente de cazar— representan la especie de humanidad más primitiva que existe. No tienen figura preceptible de Estado, de legislación, de autoridad; sólo una “ley” goza entre ellas de vigencia: la que determina cómo ha de repartirse la caza cobrada» (1962: 52). En las otras películas cinegéticas españolas, esta ley también sigue vigente. Las disensiones surgen precisamente a raíz de quién detendrá el derecho de cazar y de quedarse con las piezas.

46. Al desollar a un conejo ante la cámara, Enrique y el público espectador atestiguan que Juan y su sobrina pueden percibirse como «indígenas hobbesianos».



Esta incertidumbre agrava el desequilibrio de los veteranos ya desquiciados por sus experiencias bélicas. Sin duda, Juan será el precursor de otros «aborígenes» cinematográficos inspirados en furtivos auténticos; por ejemplo, Ángel de *Furtivos* y Tasio. Estos cazadores furtivos formarán una tribu de salvajes asociales (pero libres) que subsisten a duras penas y gracias a su propio ingenio en «muchos lugares» de una España tan real y etnográfica como leviatánica.¹⁰

La descripción que ofrece Hobbes del estado de la naturaleza vuelve a visualizarse apenas sin cambios en *La caza*. En el Nuevo Mundo leviatánico: «no hay lugar para el trabajo [ya que] el fruto del mismo se presenta como incierto; y consecuentemente, no hay cultivo de la tierra» (1996: 107). El secarral de *La caza* no brinda indicio alguno de tierras arables. Y para Enrique, el lugar resulta tan hostil que llega a dudar que sustente caza: «¿De verdad que hay conejos aquí?» (8). Saura demostrará que en la finca

10 Borau relata los inicios de *Furtivos* y la inspiración de Ángel así: «Allí hablamos con muchos guardas y con otras personas, pero todos nos remitían a Pepe el de Fresno, un personaje casi legendario, que había sido durante mucho tiempo el último alimañero de la comarca» (Heredero, 1992: 345). Montxo Armendáriz se inspiró en un carbonero y furtivo navarro, Tasio Ochoa, al escribir el guión de *Tasio*. Escribe Angulo: «Las peripecias vitales del Tasio real fueron recopilados por el realizador, que las incorporó en gran medida al Tasio de la ficción» (1998: 53). Los lugareños de *Los santos inocentes* también se inspiran en campesinos reales que Miguel Delibes observó durante una cacería en Extremadura.

de José, no se fomenta ni el trabajo ni el amor al prójimo; por ejemplo, José espeta a su guarda: «Tú no te alejes demasiado y echa un vistazo a todo esto [...] y sobre la una y media estate aquí para prepararnos la paella» (12). Ahora bien, la inseguridad y el trato inhumano (también presentes en las otras películas cinegéticas) que muchos estudiosos de *La caza* han emparentado con la brutalidad goyesca es mucho más natural, como Hobbes afirma en el *Leviatán*.¹¹

Otro vínculo entre la descripción de la naturaleza hobbesiana y la puesta en escena sauriana es la siguiente aseveración del filósofo: «no hay construcción de viviendas ni de instrumentos para mover y transportar objetos» (1996: 107). En *La caza*, el camino al coto se jalona con una involución de las viviendas que paraboliza la disolución sociopolítica en la España franquista. La cámara hace que el espectador entre en la mísera casa de Juan, vea lo que sucede bajo el toldo que «construyen» los cazadores, penetre en una cueva que guarda un esqueleto y pasee por el poblacho casi abandonado que visitan Luis y Enrique a mediodía. Saura no permite al público espectador hallar cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de los horrores de la guerra civil y la miseria económica y espiritual que han ocasionado. El Land Rover —vehículo paramilitar— «invade» el coto y el pueblo mientras que Juan y su sobrina han de ir andando al campamento con la paella y los hurones. Saura subraya este transporte y trato bestiales haciendo que Enrique, como vimos, actúe como un explorador o etnólogo.¹² Pero a diferencia de Hobbes, Saura no teoriza sino que, a través de los vistazos y encuadres del novato, crea múltiples planos realistas que documentan el primitivismo del estado natural franquista.

Hobbes afirma que en la naturaleza «no hay conocimiento en toda la faz de la tierra, no hay cómputo del tiempo; no hay artes; no hay letras; no hay sociedad» (107-8). Los lugareños de *La caza* viven en condiciones similares. Los oficios de Juan (pastor, furtivo, guarda) confirman su atraso.

11 Saura era consciente de la «universalidad» de *La caza*. En una entrevista afirma: «El tema de *La caza* es un problema internacional, en cuanto a la agresividad que hay en el mundo, la inutilidad de la guerra, la inutilidad de la muerte, la inutilidad de la caza, porque hoy se caza por placer, no se caza por necesidad» (Gubern, 1986: 155).

12 Ripoll i Freixes menciona esta vertiente etnográfica de *La caza*: «El tratamiento que ha dado al tema es el que corresponde a un documental etnológico: preciso, directo, funcional e implacable en los detalles» (1992: 104).

Su sobrina también es anacrónica: al igual que los indígenas del Nuevo Mundo, se deja fascinar por las «maravillas» de la civilización; pregunta a su tío: «¿Has visto que radio tan bonita?» (14) y luego exclama: «Mira, tío, qué foto más bonita» (18).¹³ Las artes y las letras que se atisban en el campamento provienen de fuera y, parodiando el aislamiento cultural de la España de Franco, Saura las reduce a las instantáneas que saca Enrique, las revistas eróticas traídas por el joven, las «noveluchas de maricianos» de Luis y la estridente música *rock* que emite el transistor.¹⁴ Todo ello actualiza y españoliza este entorno hobbesiano, además de injertar *La caza* en el imaginario fílmico universal (tan vista en las películas de Tarzán o del Lejano Oeste): el choque entre civilización y barbarie. Estos «artefactos modernos» caricaturizan a los incultos escopeteros y hacen trizas al estado presocial de aquella España.¹⁵

Por último, el hecho de que, para Hobbes, la naturaleza, «predisponga [a los hombres] a invadirse y destruirse mutuamente» (1996: 108) constituye una piedra angular obvia de *La caza*. La venación, cuyo practicante vive o, supuestamente, disfruta de invadir y matar, recalca este *leitmotiv* bélico del filme cinegético. Pero al evocar nuestras raíces venatorias, el director establece un sutil enlace antropológico y psicológico entre lo que ocurre en la pantalla y la existencia insegura del *homo sapiens*. En la naturaleza prehistórica, leviatánica y fílmica «hay un constante miedo y un constante peligro de perecer con muerte violenta» (1996: 108). Curiosamente, Paco encarna este miedo. Cuando le entrega un arma a su cuñado, le advierte: «Tu escopeta, Quique [...] y ten cuidado, no vayamos a fastidiar el día» (10). Y antes de abrirse en mano la cuadrilla, Paco da esta

13 Borau y Camus hacen hincapié en esta ignorancia mediante personajes mentalmente deficientes o mal instruidos: Ángel, el Alimañero; Paco, el Bajo y Azarías. Berlanga satiriza la ignorancia de la sociedad franquista con una panoplia de personajes campestres y urbanos tan «sofisticados» como engreídos.

14 Afirma Luis de Pablo, el músico de *La caza*: «El problema de *La caza* era por completo diferente. Dejo aparte la música ligera que en algunos momentos transmite una radio [...] ya que su significación viene dada por su mera presencia en el insólito ambiente en que se la coloca» («El músico: Luis de Pablo», s. autor, 1966: 11). En el capítulo seis veremos que la música *rock* tiene mucha importancia en el cazadero fílmico.

15 Monegal alude a esta idea al escribir: «The film has stopped narrating a hunt to become a symptom of the decay of a society (both Spanish society and that small society of friends)» (1998: 208).

orden: «Que vaya Enrique por la punta. *Es menos peligroso*» (16, la cursiva es mía). Irónicamente, al final, Paco caerá víctima de un escopetazo. Con sus disquisiciones bíblicas, Luis también predispone al espectador para un desenlace tan leviatánico como apocalíptico; por ejemplo, cuando sentencia: «Así será el fin del mundo, todos quemados en el fuego eterno. Amén» (38).¹⁶ Como han afirmado algunos estudiosos, la película se basa en la caza de todos por todos y de ahí que el deporte pueda comprenderse como una metáfora de la guerra civil, pero esta belicosidad y afán de autodestrucción son, como explica el *Leviatán*, más remotos y complejos, como se verá enseguida.¹⁷

4.3. Los tres grandes motivos del *Leviatán*: la naturaleza de la violencia en *La caza*

En el capítulo trece del *Leviatán*, Hobbes precisa los motivos que instan al individuo a volverse violento: «en la naturaleza del hombre, encontramos tres causas principales de disensión. La primera es la *competencia*; en segundo lugar, la *desconfianza*; y en tercer lugar, la *gloria*» (1996: 107).¹⁸ A pesar de que el estudio de la agresividad humana es sumamente complicado, trataremos de averiguar si estos motivos explican la «creciente tensión psicológica» (Gubern, 1986: 154) entre los cazadores saurianos y

16 El vocablo «Leviatán» aparece reiteradamente en la Biblia, pero es en el libro de Job donde se hace más referencia a un monstruo marino creado por Dios para amedrentar a Job y hacerle perder su orgullo y respetar el poder del Creador. Saura también castigará la petulancia y arrogancia de sus cazadores.

17 Escribe D'Lugo: «If the plot about four weekend hunters and their *descent into a human hunt* appears straight forward, Saura's treatment is not» (1991: 57; la cursiva es mía). Monegal cita a Hopewell: «They [las películas cinegéticas] share their organizing allegorical motif: "the same broad metaphor —*human relations as a hunt*"» (1998: 204; la cursiva es mía). Reitera Kinder: «But here the ritualized violence of the hunt that substitutes for the Civil War and its reciprocal savagery is suddenly transformed back into an image of modern massacre» (1993: 160).

18 Como se verá en el siguiente capítulo, Hobbes tradujo al inglés la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, y seguramente tomó prestada del historiador griego la idea de los tres motivos más grandes. Véase el artículo de Gabriella Slomp, «Hobbes, Thucydides and the Three Great Things», *History of Political Thought*, xi, 4, pp. 565-586. Este estudio ha sido la base de gran parte de mi análisis en este apartado.

enriquecen nuestra comprensión de la venación cinematográfica.¹⁹ Según Hobbes, la competencia «hace que los hombres invadan el terreno de otros para adquirir ganancia» (1996: 107). Curiosamente, en la «España diferente» del franquismo, son los propietarios quienes permiten a los cazadores allanar sus cotos a cambio de dinero o de favores, caso de *La caza* y las demás películas cinegéticas.²⁰ En la secuencia nueve, Saura centra su atención en la competencia y los asuntos crematísticos que dividen a la cuadrilla haciendo que los urbanitas discutan la caza mientras preparan sus enseres bajo el toldo. Analizaremos este intercambio entre los cazadores a fin de ahondar en las afinidades entre la película y el *Leviatán*. Luis abre el fuego con este juicio sobre los conejos: «Un bicho inofensivo que lo único que intenta es esconderse» (9). En efecto, poco después Saura demostrará que los gazapos no tienen escapatoria ante las armas modernas de sus «intrépidos» cazadores. Paco continúa con unos comentarios que evocan a Darwin, pero que pueden remontarse a Hobbes: «Los débiles no tienen nada que ver en la vida [...]. Es una ley de la naturaleza [...]. La caza es como todo: el pez grande se come al chico» (9). Pero no termina el refrán, que reza así: «El pez grande se come al chico *y así al pobre, el rico*» (la cursiva es mía).²¹ El dicho completo recalca la relación hobbesiana entre los cazadores.

En breve se examinarán las leyes naturales según Paco y Hobbes. Ahora es menester recordar que, mucho antes de llegar al coto, José había decidido dar un sablazo a Paco a fin de salir de un apuro financiero y mantener la relación con su nueva amante, Maribel. Por lo tanto, ha organizado la excursión con un objetivo venatorio doble: debe «cobrar» a Paco para seguir «tumbando» a Maribel. Saura explota este brete para justificar la angustia del terrateniente, para resaltar su rivalidad con Paco y, más importante, para

19 Escribe Gerard G. Neuman en su artículo, «Past and Present Thinking on Agresion»: «There are between 20,000 and 30,000 scientifically sound references to the subject of aggression [...] Volumes have been written on family, community, tribal, religious, natural and international violence, all leading to the conclusion that man, without doubt, is the most destructive creature on earth» (1987: 17-18). Como vimos, la destrucción masiva es un tema y un subtexto en *La caza*.

20 Véase el artículo de Luis Alonso Tejada, «Las cacerías del franquismo», *Historia 16*, 37, pp. 19-30.

21 Lo dicho por Saura acerca de Paco (véase la nota 36 en el capítulo uno) —«lo que quiere es tener a su servicio a los demás»— demuestra lo leviatánico que resulta ser este cazador.

hacer que las matanzas de bichos inofensivos (como ocurrirá en otros filmes cinegéticos) prefiguren el paso a otra «caza» más peligrosa, interesante y conocida para el espectador: la del *homo sapiens*. Y, como vimos, el director se lo anuncia al público durante esta discusión cuando Luis afirma: «Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre» (9), pero, ninguno de los venadores se inmuta al escuchar esta siniestra afirmación. Evidentemente, en esta naturaleza leviatánica saben a qué atenerse —la defensa propia—, al igual que los guionistas parecen haberse atendido a la doctrina de Hobbes para crearlos; Paco, por ejemplo, sospecha de las intenciones de su anfitrión y se lo declara al público en *off*: «[José] Me ha invitado a cazar para pedirme dinero. Estoy seguro» (16); anda, pues, tan sobresaltado e indefenso como los otros.²² Mas esta malicia general indica que todos provienen de un lugar igualmente bárbaro. He aquí la verdadera crítica del franquismo que Saura realiza en *La caza*: sencillamente, tanto en el estado franquista como en el estado natural hobbesiano, «no hay sociedad».²³

José mete baza en esta refriega oral de cada veterano contra cada veterano contestando a Paco con otra alusión piscícola que apenas camufla sus esperanzas y estratagemas: «Eso depende. A veces pasa lo contrario. Mira las pirañas» (9). Y Luis explica este símil así: «Cuando [las pirañas] huelen la sangre atacan en masa y devoran [...] a una persona [...] en un santiamén» (10). Acto seguido, Luis destruye un cardo a tiros y Enrique se maravilla de su puntería exclamando: «¡Qué bárbaro!» (10). Y durante el primer escarceo, Luis dirá a Enrique: «Los balines del rifle son muy pequeños [...] pero» (17). Es decir, Saura concluye el debate mostrando que en su cazadero fílmico, como en la naturaleza hobbesiana, «el más débil tiene fuerza sufi-

22 Estas sospechas permiten afirmar que la conducta de los cuatro cazadores puede regirse por otro concepto leviatánico, la previsión, o sea, la necesidad de «controlar, ya sea por la fuerza, ya con estratagemas, a tantas personas como sea posible» (1996: 106). Luis, tan ducho en artimañas y tan buen observador como tirador, se percata de la debilidad de José y opta por abandonarlo. Al final, advierte a su nuevo protector, Paco: «Ten cuidado con José, está muy nervioso» (46). Mas Paco ya ha cargado su escopeta, porque, como explica a su cuñado: «Nunca se sabe lo que puede pasar» (45).

23 D'Lugo escribe acerca del papel de Alfredo Mayo en *Raza*: «Not only did Mayo play the part of the nationalist patriot; his role was fashioned as the sanitized version of the Caudillo, replete with narrative parallels to Franco's own biography [...] Nowhere in *The Hunt* is there any overt reference to Mayo's former screen persona, yet implicitly, the character of Paco seems to represent a sequel to the earlier Alfredo Mayo, film-actor-as-national-hero» (1991: 57).

ciente para matar al más fuerte» (1996: 105); pero, desde el comienzo de *La caza*, Saura pone de manifiesto que el paso del tiempo no ha perdonado a ninguno de los ex combatientes. Los achaques que padecen y las armas que manejan establecen un sutil equilibrio entre los cazadores, amén de evocar una falta hobbesiana de un convenio de liderazgo. Irónicamente, en el secarral fílmico no hay peces gordos, sino pirañas bípedas. Allí no hay ni sujeción ni dominio, sino que imperan la misma *libertas* y el mismo descontrol individuales que tanto atemorizaban a Hobbes. Desde esta perspectiva, Paco no ha de considerarse una eminencia fílmica de Franco, sino otro que se beneficiaría de vivir bajo un Leviatán hobbesiano.²⁴

La desconfianza, la segunda causa de disensión, hace que el hombre busque la seguridad, pero, como se ha visto, la naturaleza sauriana aumenta la incertidumbre de los urbanitas: el entorno mina la confianza que los escopeteros tienen en sí mismos a la vez que incrementa su desconfianza en el prójimo exteriorizando y evidenciando el perpetuo estado paranoico en que se encuentran mediante sus voces en *off*. Veamos unos ejemplos. Paco se reprocha a sí mismo: «¿Cómo se me ocurrió decirle a José que sí a lo de la caza...? ¿Qué estupidez! Me ha invitado a cazar para pedirme dinero. Estoy seguro. ¿Para qué, si no?» (16). José se previene diciéndose: «Tengo que llevar cuidado [...]. Después de estar tanto tiempo sin hacer ejercicio [...]. En cambio él [Paco] sigue igual. No le importa nada» (17-A). Y en el pueblo, Enrique se pregunta: «¿Cómo es Paco en realidad? Hoy no parecía lo mismo» (28). Otras veces los cazadores no se contienen. Por ejemplo, hartos de la alevosía de Luis, Enrique le espeta: «Eres un liante» (33). Como en la naturaleza hobbesiana, esta aprensión exacerba «la voluntad de confrontación violenta» (1996: 107) entre la cuadrilla, tensión que asimismo apresa al espectador. Si en el *Leviatán*, la guerra es «un tiempo en el que los hombres viven sin otra seguridad que no sea la que les procura su propia fuerza y su habilidad para conseguirla» (1996: 107), en *La caza* y las otras películas cinegéticas españolas, las estancias campestres suscitan una inseguridad y agresividad que harán apretarse más gatillos y todo ello originado en gran parte por los tres motivos leviatánicos.

24 Afirma Mellizo: «Y aunque hoy sería grave error aceptar sin más su credo político, sí hemos de concederle [a Hobbes] un grado considerable de razón histórica, referida al particular momento en que vieron la luz sus dos obras de mayor trascendencia: el tratado *De Cive* y el más complejo y elaborado *Leviatán*» (2000: 12).

De esta competencia y desconfianza brota una noción de igualdad que permea toda la obra de Hobbes y que asimismo figura poderosamente en *La caza*. El filósofo inicia el capítulo trece del *Leviatán* con una frase que justifica la necesidad de un «dios mortal» y explica también el significado clave del retorno fílmico a la naturaleza:

La naturaleza ha hecho a los hombres tan iguales en sus facultades de cuerpo y alma, que aunque puede encontrarse en ocasiones a hombres físicamente más fuertes o mentalmente más ágiles que otros [...] la diferencia entre hombre y hombre no es tan apreciable como para justificar el que un individuo reclame para sí cualquier beneficio que otro individuo no pueda reclamar con igual derecho. (1996: 105).

Obviamente, el regreso a un estado cinagético permite a Saura despojar a los urbanitas de su bagaje cultural y transfigurarlos en unos «seres paleolíticos» igualmente vulnerables. Pero, según Hobbes, de esta igualdad natural surge también «la esperanza de conseguir nuestros fines» (1996: 106), que son: «la propia conservación y, algunas veces, solo su deleite» (1996: 106). Paco y José encarnan estas ideas (tan presentes en los otros filmes cinagéticos) cuya esencia discordante se explica en el *Leviatán* así: «si dos hombres desean una misma cosa que no puede ser disfrutada por ambos, se convierten en enemigos [...] y se empeñan en destruirse o someterse mutuamente» (1996: 106). Paco es el que más beneficios reclama. En la secuencia 51, por ejemplo, reitera su envidia de José en *off*: «A todos nos gustaría tener una jovencita que se encaprichara de uno» (43). Luis juega a dos barajas, mas al final opta por abandonar a José, pero no antes de arrimarse al más fuerte e intentar asegurarse el futuro haciéndole esta pregunta: «¿Tú tienes trabajo para mí, Paco?» (46). Para poder visualizar la verdadera naturaleza de la España franquista, Saura creó unos hombres ordinarios dominados por sus impulsos destructivos y hedonistas y los sumergió en una soledad física y psíquica muy hobbesiana en la que «todo es del primero que pueda agarrarlo y durante el tiempo que logre conservarlo» (1996: 109).²⁵ Pero esta vulnerabilidad no solo pone en peligro el bienestar de los cazadores, sino que subraya la igualdad natural entre todos los

²⁵ Gubern confirma esta idea al escribir: «*La caza* es, pues, por debajo de su anécdota narrativa, el testimonio de una clase dominante devorada por sus propias contradicciones» (155).

seres humanos. La idea de que nadie es más que nadie es fundamental en el *Leviatán*, y será una constante en los estados de la naturaleza cinegético-cinematográficos españoles. Este espíritu democrático —de tan rancio abo-lengo en las letras españolas (el Cid, *Fuenteovejuna*, los galeotes del *Quijote* o Azarías de *Los santos inocentes*)— se explota para cautivar al público espectador, socavar la dictadura y abogar por una España gobernada por un Leviatán colectivo y común.

La tercera causa de la disensión hobbesiana es la gloria, motivo que empuja al hombre a «adquirir reputación» (1996: 107) y a usar la violencia para «reparar pequeñas ofensas, como una palabra [...] una opinión diferente, o cualquier otra señal de desprecio dirigido hacia la propia persona» (1996: 107). Los cazadores saurianos pasan la jornada injuriándose hobbesianamente y la creciente agresividad entre ellos se debe a las supuestas múltiples afrentas «al prestigio personal» que salpican el guión. Escribe Hobbes: «Todos los hombres, por naturaleza, están provistos de notables lentes de aumento, que son sus pasiones y su amor propio, a través de las cuales cualquier pequeño pago les parece sobremanera gravoso» (1996: 154).²⁶ En *La caza*, la cámara enfoca e incrementa estos «pequeños pagos» constante y literalmente. Cuando Paco insinúa que Maribel es la amante de José, este reacciona así: «¿Quién te lo ha dicho? ¿Luis? ¡Ese imbécil!» (19). Y cuando Paco se niega a prestar dinero a José, este le amonesta así: «No consiento que me insultes, Paco. Te advierto que eso no te lo aguanto» (25). Para Hobbes, el valor de los gobernantes estriba en sus súbditos, «en cuyo vigor radica precisamente la fuerza y gloria de la soberanía» (1996: 154). La vanagloria y el decaimiento de los veteranos subrayan su infamia y, muy hobbesianamente, reprochan el Régimen que los ha engendrado. La conexión entre esta naturaleza violenta y el credo de Hobbes es evidente.

26 Gubern dice de la técnica cinematográfica empleada por Saura y Luis Cuadrado en *La caza*: «con unos encuadres microfisionómicos que estructuran una creciente tensión óptica» (1986: 155). Sánchez Vidal dedica un apartado titulado «La ampliación del concepto del realismo» a esta técnica y la óptica del macrokilar. Escribe: «Los objetos se cargan de un protagonismo insólito, que los iguala a los poros de la piel, con lo que el hombre pasa a ser un objeto más, ligado todavía con mayor fuerza al ambiente, formando un todo con ese paisaje tórrido del que ya no puede escapar» (1988a: 48). Seguramente a Hobbes le hubiera gustado esta técnica.

4.4. La (in)moralidad e (in)justicia cinegéticas: las pasiones humanas y la paz

Al final del capítulo trece del *Leviatán*, Hobbes explica que «los individuos dejados en un régimen de libertad» (1996: 109) no pueden cometer pecados porque en un estado natural no existen leyes que gobiernen las pasiones humanas ni los actos que procedan de ellas, puesto que como él mismo explica: «Donde no hay un poder común, no hay ley; y donde no hay ley, no hay injusticia» (1996: 109). En el seno de una dictadura militar, Saura recrea un «régimen de libertad», en el que también reinan la inmoralidad y la injusticia —el sacrificio innecesario de flora y fauna, la envidia, la pobreza, la lujuria, etc.— que le permite parodiar la legitimidad del franquismo. Potencia esta crítica cuando Luis y Enrique regresan momentánea y simbólicamente a la «civilización», al pueblo, en busca de pan. En medio de unas secuencias que evidencian las miserias de la posguerra, Luis pretende dar unos consejos al joven. Le dice: «Siempre necesitamos protección [...] no se puede andar sólo por el mundo [...] todos dependemos de alguien» (26). Pero Enrique contesta con este abrupto: «Yo no dependo de nadie» (26), lo cual pone de manifiesto la autonomía salvaje a que aspiran José y Paco, y que Hobbes temía tanto.²⁷ En esta coyuntura, el novato viene a encarnar el dilema leviatánico entre la *libertas* presocial, la concordia personal y la sujeción del Estado.²⁸ Y Saura, con el objeto de que el espectador escarmiente en cabeza ajena, hace que el joven sea el único superviviente de la masacre final. Enrique testimo-

27 En esta secuencia, Enrique puede percibirse como un representante de las nociones de Ashley Montagu, quien afirma que la violencia se aprende y nos llega desde fuera. Según Montagu, el ser humano vive en paz con la naturaleza y nacemos sin ser agresivos. Véase su libro *The Nature of Human Aggression*.

28 D'Lugo afirma sobre la «independencia» de Enrique: «Disavowing the past and reasserting a false individualism born of his status as a “new” Spaniard, he boldly declares to Luis at one point, “I don’t have to depend on anyone”» (1990: 49). Más que renegar del pasado y reafirmar un individualismo falso creado por el franquismo, Enrique muestra lo que será del individuo que solo piensa en sí mismo. Aquí se capta el sutil eslabón entre la caza y la filosofía de Hobbes. Afirma Ortega: «la ocupación de cazar se ha hecho en demasía artificiosa y ha perdido su más exquisito sabor: el selvatismo bronco de los parajes y la ilusión de andar en faenas y lugares donde no llega la “civilización”, es decir, los otros hombres, la *civitas*, la ordenanza, el Estado» (1962: 55). Curiosamente, Enrique es tan venatorio como leviatánico.

nia, pues, las horrorosas y hobbesianas consecuencias de hallarse uno sin comunidad.²⁹

En el último párrafo del capítulo trece del *Leviatán*, Hobbes explica como se puede establecer un Estado bien fundamentado revisando las pasiones que inclinan a los hombres a buscar la paz, a saber: 1) «el miedo a la muerte»; 2) «el deseo de obtener las cosas necesarias para vivir cómodamente»; y 3) «la esperanza de que, con su trabajo, puedan conseguirlas» (1996: 109). Como queda explicado, los veteranos saurianos se inquietan sobremedida por su autoconservación y el mantenimiento del presunto bienestar material que han dejado atrás en la civilización; pero, dondequiera que se encuentren, su «oficio» consiste en comportarse según «la ley de la naturaleza», la de los peces grandes y las pirañas que discuten en la secuencia nueve. No debe extrañar que en el *Leviatán* Hobbes glose esta misma ley, si bien la denomina el *jus naturale*. Para el pensador, este derecho natural es «la libertad que tiene cada hombre de usar su propio poder según le plazca para la preservación de su [...] propia vida» (1996: 110), lo que es, supuestamente, el caso de los veteranos saurianos. Pero Hobbes alecciona: «mientras dure este derecho natural de cada hombre sobre cada hombre, no puede haber seguridad para ninguno, por muy fuerte o sabio que sea» (1996: 111); es indudable que el argumento y la tensión de *La caza* se montan sobre esta noción. Como vimos, en el pueblo Luis refuta este *jus naturale* rebatiendo la egolatría e ingenuidad de Enrique. No obstante, la dicotomía hobbesiana poder/inseguridad rige el comportamiento de todos los venadores, quienes, por extensión, representan el estado del cuerpo político español en 1965. La cuadrilla constituye una metonimia perfecta de una España presa de la incertidumbre, condición que se sintetiza en tres palabras: «Cuando muera Franco...». *La caza* es subversivamente pacifista, ya que muestra el resultado de dejarse uno gobernar por las pasiones y el *jus naturale* leviatánicos: acabar en la «gloria». Al igual que Hobbes, Saura trata

29 El final de *La caza* parece inspirarse en esta afirmación de Bailey: «Modern society is premised on massive inhibition of instinctive processes in the form of moral proscriptions, rules of law, and fads and fashions, but in regression many of these controls are lost [...]. For example, one may suffer one humiliation after another in silence, but once the breaking point is reached, primitive material flood forth virtually unchecked in extreme, all-or-none form» (1987: 57). Este aserto podría ser la base de la conducta asesina de José y Luis al final de *La caza*.

de inclinar a su público al civismo indicándole de dónde procede —de un estado de la naturaleza y de la guerra de cada hombre contra cada hombre— y cuán fácil es recaer en la rapiña y la venganza.³⁰ La venación resultó ser idónea para comunicar este mensaje.

Afirma Carlos Mellizo: «La gran verdad hobbesiana es la que establece la inevitabilidad de la sujeción, nos guste o no. Y quien quiera salir de ella tendrá que arriesgarse a intentarlo desde fuera de la *civitas* [el Estado], es decir, desde la *acracia*, con los resultados que todos conocemos» (2000: 22-23). Por eso, Hobbes rechaza el *jus naturale* y aboga por otra regla general que denomina *lex naturalis* (ley natural), y por la cual «a un hombre se le prohíbe hacer aquello que sea destructivo para su vida, o elimine los medios de conservarla» (1996: 110). Es más, no solo obliga al hombre a «buscar la paz y mantenerla» (1996: 111), sino a contentarse «con tanta libertad en su relación con los otros hombres, como la que él permitiría a los otros en su trato con él» (1996: 111). Obviamente, los veteranos sufren las consecuencias de no acatar esta ley. Luis cuenta a Enrique lo siguiente sobre su cuñado: «[Paco] siempre ha sabido aprovechar las oportunidades [...]. Peseta que por el aire vas, detén tu vuelo» (21). José no solo se niega a darle un anticipo a Juan, sino que abusa de la amistad de Paco pidiéndole un crédito y rechazando esta oferta de su viejo socio: «Si quieres trabajo te lo puedo proporcionar» (25). Pero Paco también rompe descaradamente esta *lex naturalis* negándose a prestar dinero a José con esta justificación: «Y si tú me ayudaste una vez fue porque a ti te convenía» (25). Esta pugna entre el derecho natural y la ley natural constituye una de las claves ideológicas de *La caza*, y el conflicto esencial que se dramatiza en las otras películas cinegéticas.

La ley del Evangelio («Lo que quieres que los otros te hagan a ti, házselo tú a ellos») desempeña un papel clave en el *Leviatán* y en *La caza*. La película vuelve a instar a un pueblo escindido por una guerra civil a contener sus pasiones y no dejarse dominar por ellas a fin de que no incurra en las injusticias

30 Monegal, parafraseando el artículo de Monterde, «El cine histórico durante la transición», escribe del cine de esa época: «The point was to ensure a peaceful transition, and to safeguard the new-born democracy. The film industry became [...] an accessory in this strategy, and one of the ways to subscribe to the moderate position was to present the events from the viewpoint of the middle class, as if this group had been the innocent victim of the war» (1998: 212). En *La caza*, Saura anticipa todo esto.

e injurias de marras.³¹ Después de veinticinco años de dictadura, Saura, siguiendo los pasos de Hobbes, demuestra a sus compatriotas que «están desprovistos de esas otras lentes anticipadoras, esto es, las lentes de la moral y de la ciencia civil, que les permitirían distinguir desde lejos las miserias que les esperan» (1996: 154) de no contribuir debidamente a la sociedad.³² Las páginas del *Leviatán* están llenas de conceptos como «contrato», «pacto», y «convenio», con los que Hobbes trataba de encaminar a su sociedad hacia el civismo y que también hacen acto de presencia en *La caza*, pero que si no se extrema la atención, pueden pasar desapercibidos; por ejemplo, a poco de iniciarse la película, al salir del bar rumbo al cazadero, Luis comenta a Paco: «Nunca nos conformamos con lo que tenemos» (4). Desde el principio, esta falta de concordia personal y «avenencia civil» (Hobbes, 1996: 540) incide en la conducta de los venadores y apuntala la ideología política del filme.

Al final, la cámara enfoca al despavorido Enrique que sale corriendo de este estado de la naturaleza tan hobbesiano hacia una «sociedad» que el espectador ya conoce a fondo. Su corta y brutal parábola cinégetica termina literalmente bajo una lente de aumento, un primer plano congelado que muestra su cara jadeante. Esta imagen plantea una cuestión tan palpitante como anticipadora: ¿Continuará viviendo España bajo el *jus naturale*, o aprenderá a acatar la *lex naturalis* para así emprender el difícil viaje hacia una soberanía común y colectiva, tal y como preveía Hobbes tan sabiamente en el *Leviatán*?

4.5. Conclusiones

Sin duda, Saura y los otros realizadores de películas cinégeticas reaccionaron ante las secuelas de la guerra civil y, por eso, la doctrina de Hobbes no solo se divisa en sus obras, sino que permite realizar una relectura

31 Sánchez Vidal anota que entre Saura y su productor Elías Querejeta había afinidades profundas «que se derivaban de su concepción del cine planteado como aventura liberadora, frente al embrutecimiento y rutina habituales» (1988a: 42). La doctrina de Hobbes confirma hasta qué punto *La caza* se concibió como aventura liberadora.

32 En su artículo, D'Lugo toca este tema al comentar el proyecto subyacente de *La caza*: «the prodding of an involuntary recognition in the audience of the bogus images that have blocked them from acknowledging their true relation to the war» (1990: 50). A lo que apunta el director es a aguijonear al espectador a concienciarse sobre su papel en el porvenir político de España.

más etiológica de las mismas. Todas estas cintas visualizan o parten de un regreso a un estado natural en el que la venación moderna refigura una lucha entre «seres paleolíticos» desplazados o entre estos y los «aborígenes». La documentación de esta doble miseria humana proyecta una falta leviatánica de convivencia y liderazgo que subvierte la desfasada dictadura franquista y sus secuelas. La puesta en escena cinegética denigra la naturaleza humana contextualizando una condición tan pavorosa como competitiva en la que la subsistencia y la primacía de la autoconservación vuelven a correr parejas con la supremacía del *jus naturale*. A su vez, esta espiral fílmica es una parábola de la deshumanización y desintegración del orden social que obliga al espectador a enfrentarse con su propia precariedad, con su instinto depredador y su capacidad de «destrucción mutua». Estas películas fascinan, atemorizan y dejan una estela de angustia porque ponderan los logros de la civilización y el porvenir de un país. Como el *Leviatán*, surgen de una guerra civil pero, en el fondo, tratan del estado de guerra entre la naturaleza y la razón.

Las imágenes fílmicas de la naturaleza, como el estado natural descrito en el *Leviatán*, constituyen una descripción metafórica de lo que nos mueve como individuos. Hobbes era un buen psicólogo y sus nociones en torno a las «pasiones humanas» y los «tres motivos más grandes» dilucidan la conducta y el profundo valor metafórico del venador urbano y su «nuevo mundo». El imperialismo provisional implícito en la caza deportiva revela y duplica una competencia y un afán de adquirir ganancia que tienen su explicación en las «causas de disensión» leviatánicas. Todo ello estimula una repulsión e identificación por parte del público español del momento, gran conocedor de la inseguridad y agresividad ocasionadas por los horrores y las miserias de la posguerra. La casi total falta de deportividad vista en los múltiples exterminios de animales inofensivos no solo horroriza sino que subraya la infamia de los «farsantes cinegéticos». Saura captó que la caza le permitiría recrear «individuos dejados en un régimen de libertad» cuya implacabilidad e inmoralidad personificaban los resultados de la contienda civil y parodiaban tanto la injusticia como la inhumanidad de un régimen dictatorial; más aún, la estancia campestre muestra la «igualdad en sus facultades de cuerpo y alma» de los personajes. La genialidad de Saura radica también en haber sabido aprovechar la esencia niveladora de su «estado natural» con el fin de señalar la paridad natural del ser humano, resucitando así un espíritu democrático reprimido. Borau, Camus, Berlanga y Armen-

dáriz jugarían con los mismos palos: como el *Leviatán*, las películas cinegéticas exploran y se enfocan en la línea divisoria entre la *libertas* y la *civitas* y abordan, pues, una interpretación de la sociedad que va más allá del supuesto caínismo español.

Hobbes y los directores cinegéticos intentan proveer a sus públicos de un doble juego de «notables lentes de aumento». Por un lado resaltan la misma autoconservación y el mismo amor propio que, según el filósofo, vienen ocasionando tantos conflictos entre el género humano. Por otro, analizan la irracionalidad de la *especie escogida*, revelando así una falta de concordia y un constante desacato a la *lex naturalis*. Su objetivo es escarmentar y anticipar, es decir, dejar atisbar una salida de la barbarie promocionando el civismo predicado por Hobbes. Final e irónicamente, todos estos filmes denuncian la caza moderna, pero reavivan el ancestral valor artístico de la venación y nos legan algo que le habría gustado al pensador británico: un rayo de esperanza para la humanidad.

5. STÁSIS Y PESTE EN *LA CAZA*

War very much resembles sickness, and peace health, for peace restores even the sick, and in war even the healthy perish.¹

HERMÓCRATES

5.1. Introducción

Como vimos en el capítulo anterior, el filósofo británico Thomas Hobbes en su libro el *Leviatán* no solo nos corrobora y aclara la densidad ideológica de *La caza*, sino que nos descubre que la película se apoya en unos soportes filosóficos insospechadamente profundos. No obstante, esta armazón metafísica parece tambalearse en una de las escenas más abstrusas del filme, la secuencia 25. En ella, la cámara enfoca a Luis dando vueltas en torno al maniquí que se ha llevado al monte (y que poco después pasará a tirotear y quemar) mientras farfulla: «Moralisch ist, wonach man sich gut fühlt, und unmoralisch, wonach man sich schlecht fühlt» ('Lo moral es lo que a uno le haga sentirse bien. Lo inmoral es lo que a uno le haga sentirse mal'.) (34).² Sin duda, la incomprensibilidad lingüística y el comportamiento per-

1 La guerra se asemeja mucho a la enfermedad, y la paz a la salud, puesto que la paz devuelve la salud a los enfermos, y en la guerra incluso los sanos perecen.

2 Una primera versión de este capítulo se publicó con el mismo título en *Cine-Lit 2000: Essays on Hispanic Film and Fiction* (2001), George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), Corvallis, Oregon, Cine-Lit Publications, pp. 142-151.

verso de Luis en esta secuencia desconciertan al espectador (si no ponen en entredicho la seriedad del filme).³

Para empezar a comprender esta complejidad, hay que saber que estas cavilaciones se tomaron prestadas del primer capítulo de *Muerte en la tarde* (1927) de Ernest Hemingway, otro conocido experto en asuntos venatorios y un redomado vividor.⁴ Por tanto, el uso de estas nociones moralizantes señala otra faceta de la documentación previa o la provechosa depredación intertextual por parte de los guionistas. Pero, como evidencian las páginas de su tratado taurino, Hemingway también se preocupaba por la «ininteligibilidad» de la muerte. Por otro lado, el que Luis cite en alemán a este miembro de la «Generación Perdida» estadounidense también refuerza la idea de que luchó en la División Azul. Esta suposición no solo explicaría sus conocimientos germánicos sino la posibilidad de que sus múltiples problemas psicológicos e inquietudes existenciales pudieran justificarse en su participación como combatiente tanto en la Guerra Civil como en la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, su conducta insólita y sus conocimientos del alemán no solo llamarían la atención del espectador sino que ayudarían a confundir (o gastar otra broma) a la censura. En definitiva, nos hallamos ante otra secuencia ambigua que requiere una explicación. Como se verá enseguida, este tipo de meditaciones vertebraba el complejo fondo moralizante de *La caza*.

A pesar de su aire guasón, la ya señalada actitud abandonista de Luis junto con sus inquietudes moralistas y a lo Hemingway apuntan a que Saura tenía un objetivo más serio en la secuencia 25. Como se mencionó en el ca-

3 La perversidad sexual de Luis es otro vínculo obvio con la cinematografía de Luis Buñuel. Esta secuencia de *La caza*, como se verá enseguida y en el capítulo siguiente, gira en torno a las «pulsiones sexuales reprimidas de la sociedad burguesa» (Fuentes, 2005: 226). Afirma Víctor Fuentes: «a partir de *Belle de jour* (y podríamos remontarnos a *Un perro andaluz*), [Buñuel] abre el camino a todo este nuevo arte del “placer sexual poliforme” y la “crueldad del deseo”, tan en alza en la nueva época de entresiglos» (2005: 292).

4 Escribe Hemingway: «So far, about morals, I know only that what is moral is what you feel good after and what is immoral is what you feel bad after and judged by these moral standards, which I do not defend, the bullfight is very moral to me because I feel very fine while it is going on and have a feeling of life and death and mortality and immortality, and after it is over I feel very sad but very fine» (1932: 4). La traducción de Lola Aguado reza así: «Por lo que toca a las cuestiones morales, no puedo decir más que una cosa: es moral todo lo que hace que me sienta bien, e inmoral todo lo que hace que me sienta mal» (1982: 10).

pítulo anterior, Hobbes era un gran admirador y traductor (al inglés) del historiador griego Tucídides (?465-398? a.C.), autor de la *Historia de la guerra del Peloponeso*. Y es sabido que este libro influyó marcadamente en el pensamiento del filósofo británico; por tanto, puede que Tucídides posiblemente sondear esta vertiente ética de *La caza*, sobre todo, si se tienen en cuenta determinados puntos de su ideario. Ante todo, está su juicio general de que: «la guerra produce la dislocación de los valores morales» (Calonge Ruiz, 1990: 76) en una sociedad, pero más importante aún son sus apreciaciones en torno a la guerra civil y sus secuelas, lo que Tucídides llamó la *stásis*; y finalmente, en tres capítulos claves de su *Historia* («Discurso fúnebre de Pericles» y «La peste de Atenas», del Libro II, y «Guerra civil en Corcira», del Libro III), el historiador griego compagina sus ideas en torno a las consecuencias sociopolíticas del conflicto fratricida helénico con la descripción y el análisis de los efectos de la terrible peste que asoló Atenas en el segundo año de la contienda. Con todo ello Tucídides pretende dilucidar el deterioro moral de la sociedad ateniense resultante de la *stásis* y la peste. Veamos, pues, si una relectura tucididiana de *La caza* puede arrojar luz sobre los objetivos artísticos, políticos y éticos de Saura en su tercer largometraje.

Antes de proseguir, es menester definir el término *stásis* y precisar su uso en Tucídides y en este capítulo. Para el historiador griego, las presiones y privaciones de la guerra —la muerte, los asedios, la escasez de víveres, etc.— minan la solidaridad social. Por una parte, ponen a prueba la concordia entre los ciudadanos y revelan la necesidad de controlar la población de la ciudad-estado y, por otra, pueden originar conflictos dentro de esta comunidad.⁵ Esta discordia civil es lo que Tucídides denomina la *stásis*. Según él, dicho desorden dificulta, si no imposibilita, toda acción colectiva, y bajo sus efectos la guerra deviene una lucha por el beneficio personal y la supervivencia: una lucha «hobbesiana» de cada hombre contra cada hombre. Como vimos, Saura ha reconocido que *La caza* puede interpretarse como una evocación del conflicto fratricida español. En efecto, a lo largo de su película el director hace hincapié en las desavenencias que van surgiendo entre los miembros de la cuadrilla y la rápida desintegración de su conducta cívica. Sin duda, el espectro de la guerra fratricida gravita sobre *La caza*, pero

5 Estas ideas son de Peter R. Pouncey. Véase la página xii de su libro, *The Necessities of War*.

lo que se dramatiza en la película es una *stásis* tucididiana.⁶ De ahí que Sánchez Vidal haya podido afirmar que el verdadero tema de la película es «la sociedad española emanada de la guerra civil» (1988a: 48). Y si al trasfondo bélico y la *stásis* presentes en *La caza* se agrega la mixomatosis, que incide, como sabemos, tan reiterada y negativamente en el comportamiento de los venadores, la conexión entre Saura y Tucídides se vuelve más que casual.

5.2. *Stásis* y peste en *La caza*

Saura emplea tres planos distintos de conejos apestados en *La caza*. El primero es el ya mencionado *carnuzo* buñueliano: el encuadre (surrealista-daliniiano) de la cabeza del conejo muerto cubierta de hormigas con que se topan los cazadores al principio del escarceo matinal. Más tarde, durante la caza con el hurón, Saura utiliza otras dos tomas de conejos apestados: un primer plano de un gazapo mixomatósico que sale arrastrándose de la madriguera y que Enrique despacha con un tiro de gracia, y otra toma más larga de otro conejo enfermo que Paco mata junto con el hurón. Al parecer, se trata de otro tiro de gracia, ya que Paco justifica su acción así: «Es un conejo apestado» (44). Todas estas imágenes documentan los espeluznantes efectos de la enfermedad; pero este cúmulo de bichos contagiados no solo horroriza, sino que conecta la película con el texto de Tucídides, ya que el historiador pormenorizó los síntomas de la plaga en la población de Atenas con una objetividad tan terrorífica como la cámara de Saura.⁷ Un ejemplo: «afectaba

6 Saura admite a Peter Besas: «But I never intended *La caza* to represent the Civil War. It is not civil war. The Civil War might have started like that, but there was never the idea at any moment that *La caza* was the symbolic acting out of the Spanish war [...]. That, too, has been invented by the critics [...]. I realized that there were ingredients in the film which made such an interpretation possible, and I think it's all right, but it's not the only meaning» (1985: 237-38).

7 Escribe Cochrane de Tucídides: «The unforgettable picture of the plague at Athens [...] has always been accepted as one of the best illustrations of [...] the keenness with which he observed concrete fact, the cold detachment with which he reported the symptoms» (1929: 29). Sobre la plaga de Atenas, Proctor afirma: «[Tucídides] did not [...] give the epidemic a name —that nominalist controversy which still divides medical opinion between the respective proponents of typhus, ergotism and measles» (1980: 128). Como vimos en el capítulo tres, Saura también documenta las «plagas» que asolan España con gran agudeza y con la ayuda de Miguel Delibes.

[...] a los órganos genitales y a los extremos de las manos y de los pies, y muchos se salvaban con la pérdida de estas partes» (2.8.472).⁸ Y al igual que José, que explica la aparición de la peste conejera en España en *La caza*, Tucídides en su *Historia* también describe el brote de la enfermedad en Atenas, así apunta: «Apareció [...] en Etiopía [...] y luego descendió hacia Egipto y Libia [...] [y] en la ciudad de Atenas se presentó de repente» (2.48.465). Debe notarse que en *La caza*, a la calamidad de una guerra civil y la *stásis*, se agrega otra plaga (aunque sea una pandemia conejera) que también surgió de repente en España; es decir, se presencia la misma triple catástrofe cuyas consecuencias Tucídides no solo detalló hace más de dos milenios, sino cuya recurrencia pronosticó. En el capítulo titulado «Guerra civil en Corcira», escribe: «Muchas calamidades se abatieron sobre las ciudades con motivo de las luchas civiles, calamidades que ocurren y siempre ocurrirán mientras la naturaleza humana sea la misma» (3.82.138). En breve, se verá que en la película los efectos psicológicos y sociales ocasionados por esta tríada maléfica tampoco han variado. Tucídides, pues, no solo revela el amplio espectro histórico de *La caza*, sino la ironía terrorífica del filme y, especialmente, el hecho de que el hombre nunca escarmiente.

Como vimos, las reacciones que el primer conejo apestado provoca en los personajes se expresan en las voces en *off* de los cazadores. Merece la pena recordar sus impresiones para ver lo importante que era para Saura remachar su alarma e ironizar con ella:

ENRIQUE: No parecía un conejo. Ni siquiera un animal [...]. Era como un monstruo (15).

PACO: [Juan] se alimenta sólo de conejos [...] conejos apestados. Por eso está cojo (16).

LUIS: ¿Y si tuviésemos la mixomatosis? (17-A).

Paradójicamente, a mediodía Juan y su sobrina prepararán una paella para los escopeteros con los conejos recién abatidos y posiblemente apestados, y no debe extrañar que después de la comida el malestar y la agresividad de los cazadores se agudicen. Es más, Saura aún genialmente el terror cósmico que sentía el cazador primitivo en la madre naturaleza con la ilu-

8 Todas las citas de *Historia de la guerra del Peloponeso* provienen de la traducción de Juan José Torres Esbarranch, cuya paginación se indica entre paréntesis.

sión y la incertidumbre que siente el venador moderno al lanzarse al monte, ya que este tampoco sabe lo que le va a deparar su jornada. Allí está el primer conejo apestado para comprobar esta imprevisibilidad cinegética; por tanto, el animal no solo representa las consecuencias letales de la mixomatosis para la especie, sino sus posibles efectos para el *homo sapiens*. Es decir, el hallazgo de este *carnuzo* empieza a desvelar la monstruosidad humana, además de transfigurar al desgraciado conejo en un oráculo fílmico de nefastos eventos venideros. Enrique recalca este augurio (y su sorpresa y decepción) al preguntarse lo siguiente: «¿Estarán así todos los conejos que cacemos?» (15). Mediante estas voces y escenas Saura alegoriza a una España tan temerosa, enfermiza y fratricida como la polis ateniense, poblada también de unos seres que también se enfrentan con un porvenir precario que pesará en su conducta.

Curiosamente, la patología psicológica generada por la plaga ateniense que Tucídides describe en su *Historia* no solo vuelve a manifestarse en *La caza*, sino que ayuda a comprender la conducta de los actores, amén de señalar la presencia de Luis Buñuel en la película. Por ejemplo, el historiador griego afirma: «Pero lo más terrible de toda la enfermedad era el desánimo que se apoderaba de uno cuando se daba cuenta de que había contraído el mal (porque entregando al punto su espíritu a la desesperación, se abandonaban por completo sin intentar resistir)» (2.4.474). La mixomatosis fílmica también va exacerbando la desesperación de todos los cazadores: Enrique teme que la peste estropee su primera excursión de caza y José ha invitado a Paco a su coto con la ilusión tanto de que se distraiga como para que le conceda un préstamo, pero, ¿cómo va a divertirse Paco con conejos muertos, moribundos o que pueden convertirle en un cojo? En la secuencia diez, José remacha la abulia de Luis al decirle: «A ti te da todo igual» (13). Más tarde, cuando se propaga el incendio del maniquí, Luis señala su desidia haciendo este comentario a Enrique: «Para lo que vale esto [...]. Los conejos son los únicos que lo sentirán. Pero a ellos ya les da igual, entre la mixomatosis, los hurones, las alimañas y los tiros de José y Paco» (38). Como vimos, Luis es el cazador más «buñueliano» de la película. Mas lo es también por otra razón. Dice Buñuel a De la Colina y Pérez Turrent: «De los libros de Defoe, el que he deseado realizar es *El año de la peste*, porque el tema me interesaba: la peste trae la descomposición física pero también social y moral: destruye la familia, la amistad, el amor, la solidaridad, los valo-

res de la civilización» (83).⁹ Al igual que los atenienses, Luis ha perdido la esperanza: de ahí que se pase el día leyendo, trasteando y encaprichándose con el maniquí.¹⁰ A esta abulia se ha de agregar también el obvio placer que le produce meter cizaña entre los demás, de provocar una *stásis* personal. Ante esta psicosis y la virulencia de la violencia que origina la estancia de los escopeteros en este simbólico coto pestilente, no hay resistencia que valga: todos los ex combatientes terminarán la excursión tan terriblemente acribillados y muertos como los conejos apesados que Enrique y Paco habían rematado con sendos tiros de gracia poco antes. Cabe afirmar que el estado de abandono físico y moral de los veteranos se asemeja notablemente a la condición de los seres humanos apesados descrita por Tucídides y Defoe y que al mismo tiempo su conducta obedece los preceptos éticos de Hemingway, puesto que prácticamente todo lo que hacen en el coto acabará por hacerles sentirse mal. Los ex combatientes saurianos revelan su deterioro constantemente; por ejemplo, durante la comida, José indica que tiene poco que perder, o que siente la muerte cerca, cuando dice: «Juan, los pimientos! Me sientan como un tiro, pero un día es un día» (31). En *La caza*, los veteranos y la civilización que han creado están, sin duda alguna, en plena descomposición.

La plaga de Atenas también fue una gran niveladora, como afirma Tucídides: «Ninguna constitución, fuera fuerte o débil, se mostró por sí misma con bastante fuerza frente al mal; éste se llevaba a todos» (2.4.474). Paco evoca, si es que no encarna, esta noción: a pesar de su porte avasallador y comentarios bravucones —«La caza es como todo: el pez grande se come al chico» (9);¹¹ «Prefiero morirme antes que quedarme cojo o manco» (12)—, es el personaje que más se inquieta por su bienestar eco-

9 Otro indicio de la importancia del tema de la peste para Buñuel es lo que dice a Max Aub: «Me propone Ponti hacer *La casa de Bernarda Alba*, con Sofía. No. No me interesa. Tal vez una película acerca de la peste. Me interesa la peste. Pero una película que sucediera en dos o tres habitaciones: *La hussard sur le toit* de Giono, por ejemplo» (Aub, 1985: 155). Cabe conjeturar que Buñuel realizó su sueño de hacer un filme sobre la peste —si bien indirectamente— en *La caza*.

10 Debe notarse que María Moliner da esta acepción de la palabra maniquí: «“Muñeco”. Persona de poco carácter, a quien manejan otra u otras» (1977: 330).

11 Esta idea puede tener sus orígenes en Tucídides. En su *Historia* se lee: «Siempre ha prevalecido la ley de que el más débil sea oprimido por el más fuerte» (1.76.246).

nómico y físico. Es el primero que se sobrecoge por la posibilidad de coger la mixomatosis y, al final, será el primero en caer. La falta de resistencia de todos los atenienses ante la plaga acentúa la igualdad física y mental del *homo sapiens* mencionada por Hobbes en el *Leviatán*. Asimismo, las debilidades y perturbaciones obvias de los veteranos contribuyen a bajar sus humos de superioridad. Todo ello confirma el «espíritu democrático» que atraviesa *La caza*.¹²

Otros estudiosos, como vimos, se han basado en la actitud dominante de Paco y en el hecho de ser Alfredo Mayo quien desempeña el papel de este cazador para considerarlo un remedo de Francisco Franco. Pero Tucídides ayuda a comprender lo mordaz que resulta ser la crítica que efectúa Saura mediante esta paródica emulación cinematográfica del dictador. El historiador observó que la plaga y la *stásis* producían el ascenso de los peores hombres de la sociedad sobre los mejores, ya que para él: «los espíritus más mediocres triunfaban las más de las veces, porque por miedo a su propia limitación y a la inteligencia de los contrarios [...] se lanzaban audazmente a la acción» (3.83.143).¹³ Paco, un ex camiónero que ha llegado a gozar de cierta holgura económica, encaja perfectamente en este molde. Es más, Saura parece haber creado las escenas de la caza con el hurón —«la especie menos gloriosa de la caza»— para señalar e ironizar esta persistente mediocridad tucididiana en la sociedad española. Durante estas secuencias, se establece una jerarquía pictográfica con tomas de los cazadores destacados sobre el bardo, de Juan arrodillado introduciendo un hurón en la madriguera y, finalmente, otras mostrando las frenéticas carreras subterráneas de los conejos atemorizados. Como se ha mencionado, un conejo logra escaparse de la «comadreja salvaje», pero no de Paco. Y cuando acribilla a sangre fría al hurón, Paco, tan bien interpretado por el actor «rompecorazones de los cua-

12 Escribe Juan Pablo Fusi sobre los años sesenta en España: «Lo que Franco tenía que hacer era dar forma constitucional (e instituciones representativas y parlamentarias) a un régimen que no era ni constitucional ni representativo ni parlamentario; a un régimen que era, como él mismo había señalado, un régimen de mando personal» (1985: 157).

13 Anota Juan Pablo Fusi: «El 27 de abril de 1968, Franco explicó a su primo y colaborador desde los tiempos de África, el teniente general Francisco Franco Salgado Araujo, que, en vísperas del 18 de julio de 1936, su teoría era que “el militar que se subleva contra un Gobierno constituido no tiene derecho al perdón o indulto, y que por ello debe luchar hasta el último extremo”» (1985: 41).

renta», (Hopewell, 1985: 24) muestra una altivez dictatorial que deja constancia de «su excelencia» bárbara e inmoral.¹⁴

Ante la inminencia de la Parca, muchos atenienses llegaron a la conclusión de que «Lo que resultaba agradable de inmediato y lo que de cualquier modo contribuía a ello, esto fue lo que pasó a ser noble y útil» (2.53.477). No debe extrañar que el mismo abandono que Tucídides observó en los atenienses caracterice la falta de «nobleza y utilidad» de los ex combatientes saurianos. Obviamente conscientes de la inexorable marcha del tiempo y, por consiguiente, ansiosos de dar rienda suelta a sus deseos, encarnan la idea tucididiana de que, ante la muerte «era natural que disfrutaran un poco de la vida» (2.53.477), o la noción de Hemingway de que «lo moral es lo que le haga a uno sentirse bien». Por eso, los veteranos pasan la excursión comiendo y bebiendo en demasía. Y Luis evoca a Tucídides cuando, aludiendo a los efectos de la plaga de conejos, espeta a José: «Poco tiempo te queda. Llegará un día en que los conejos se coman al género humano» (32). Como vimos, el coto está sin cultivar porque está dedicado a la satisfacción de las diversiones básicas del ser humano mencionadas por Ortega: la caza, la tertulia, la danza y la carrera. La foto que Enrique saca de la cuadrilla y su botín pone de manifiesto una cierta felicidad «instantánea» que se remonta a la Atenas de Tucídides. Los ex combatientes se han reunido en el campo para divertirse, y ahí, irónicamente, quemarán sus últimos cartuchos.

Saura complementa y contrasta esta búsqueda del placer tan indicativa de una España tucididiana con una conducta y actitud mucho más sanas por parte de Enrique y Carmen. De hecho, parecen encarnar (sobre todo la pubescente Carmen) los resultados de lo que Juan Pablo Fusi denomina la «última filosofía política del franquismo: el *desarrollo*» (1985: 185). Según el historiador, la década de los sesenta fue una época de «cambios vertiginosos», en la que España pasó a ser «un país secularizado, impregnado de una concepción de la vida basada en el placer, la permisividad y consumismo» (1985: 185-86). Cuando los jóvenes bailan al son de una estridente y simbólica canción *rock* («Tu loca juventud») emitida por un

14 Estamos de acuerdo con D'Lugo, quien afirma lo siguiente sobre el guión de *La caza*: «[it] was as much an effort to pose a biting critique of official culture as it was to mock the censors» (1991: 47).

transistor, su «danza ye-ye» pone de manifiesto la atracción física y la búsqueda de diversión por parte de los jóvenes que se contraponen con la falsa probidad e hipocresía de los cazadores mayores.

Pero a un nivel ético más profundo, las cuatro «ocupaciones felices» de Ortega no pasan de ser síntomas de algo más grave. En su *Historia*, Tucídides se atormentaba por la desintegración social y la degeneración cívica provocadas por la *stásis* y la plaga, fenómenos que convertían a Atenas en una ciudad sin ley, incapaz de ofrecer protección a nadie. Peor aún: se transformó en una polis cuyos ciudadanos perdieron las virtudes —el sentido del honor, la moderación, la abnegación y la utilidad— que habían forjado la grandeza política del imperio y su democracia. La España que Saura muestra en la pantalla ofrece el mismo triste panorama: una civilización y una civilidad que desaparecen. La miseria en que subsisten Juan y su familia o la desolación del pueblo que visitan Enrique y Luis a mediodía evidencian la falta de compasión, de justicia y de protección sociales del franquismo. El coto también refleja una España erosionada, tan desgastada y apesada como la Grecia de Tucídides y asimismo poblada de hombres que solo piensan en lo que puedan apropiarse del prójimo, y no en ayudarse.¹⁵ Como vimos, parte de la genialidad de Saura radica en no visualizar nunca la «civilización» de la cual provienen sus cazadores y en hacer que el espectador aprehenda que esta sociedad ya ha moldeado su manera de ser brutal, indiferente e inhumana. Obviamente, estaban infectados por sus males antes de llegar al campo; verbigracia, al pensar en Paco, José —cuyas tierras no se explotan debidamente— se dice en voz en *off*: «En cambio, él sigue igual. *No le importa nada*» (17-A, la cursiva es mía); y en el pueblo, Enrique, picado por Luis, grita: «Yo no dependo de nadie» (26). En definitiva, la creciente alevosía e indiferencia que Tucídides observó en sus compatriotas bajo los efectos de la *stásis* y la peste reaparecen en la cuadrilla sauriana.¹⁶

15 Tucídides también reconoció el valor de la autoestima y la propiedad en su *Historia*. Escribe: «considero que igualmente es un buen ciudadano el que se preocupa un poco de su persona y de su hacienda, puesto que un hombre así, por su propio interés, también será el primero en desear la prosperidad de su ciudad» (6.9.181).

16 Escribe Tucídides: «y la naturaleza humana, habituada ya a cometer injusticias a despecho de la legalidad, se impulsó entonces sobre las leyes y encontró placer en demostrar que no era señora de su propia cólera, pero que era más fuerte que la justicia y enemiga de toda superioridad [...] Los hombres, en efecto, cuando se trata de vengarse de otros, no vacilan en abolir previamente las leyes comunes» (3.84.144-45). Al analizar la «condición na-

Tucídides captó que los estragos de la guerra civil y la peste constituían los extremos entre los cuales sucedían las actividades políticas de su Atenas. Por un lado, comprendió que una guerra civil acarrearba una «politización» radical que destruía el proceso democrático, ya que subvertía las restricciones políticas normales, potenciando así el partidismo; es decir, el vencedor podía manipular la justicia, las normas sociales y religiosas según sus necesidades, lo que se repite en España a partir de 1939. Prueba de ello es que en 1964, el régimen dictatorial intentó justificar su permanencia en el poder lanzando una campaña propagandística con el eslogan «25 años de paz». En *La caza*, Saura censura esta propaganda visualizando la patología sorprendentemente tucididiana de los cazadores ex combatientes. En el capítulo titulado «Guerra civil en Corcira», el historiador comenta que, como resultado del conflicto: «la perversidad en todas sus formas se instaló en el mundo griego a raíz de las luchas civiles» (3.83.143); mediante sus cazadores, Saura también muestra un deterioro colectivo muy similar en la España de posguerra.

En el otro extremo de la actividad política, durante una peste (como demuestra Tucídides) desaparecen las restricciones sociales, y el ciudadano, sabiéndose o creyéndose muerto, se entrega al placer, fenómeno que también vuelve a observarse en *La caza*. Lo fascinante es que este hedonismo y la proximidad de la muerte resaltan la importancia del cuerpo humano, del individuo, lo que Orwin llama «el substrato mudo de la vida política [...] la fuente de los más profundos disturbios en el campo político» (1988: 843); es decir, el hombre reacciona ante lo que puede sentir en carne viva. Filmando como si se hubiera inspirado en Tucídides, Saura da enorme relieve a los cuerpos humanos en *La caza*: la madre delirante de Juan, el guarda curtido y cojo, las carnes fofas de los veteranos, el joven y guapo Enrique, la sobrina desnuda en la tina, los magros pueblerinos, el esqueleto descubierto en la cueva, las modelos y el maniquí carbonizados, y al final, los cadáveres inmóviles de los ex combatientes, tan horripilantes (tan *car-*

tural de la humanidad» en el capítulo XIII del *Leviatán*, Hobbes escribe: «De esta guerra de cada hombre contra cada hombre se deduce también esto: que nada puede ser injusto. Las nociones de lo moral y lo inmoral, de lo justo y de lo injusto no tienen allí cabida [...] La fuerza y el fraude son las dos virtudes cardinales de la guerra» (1996: 109). Vuelven a coincidir, pues, las ideas sobre la *libertas* de Tucídides y Hobbes.

nuzos) como los de los conejos apestados.¹⁷ Todas estas imágenes recalcan la primacía y la debilidad del cuerpo humano y, por extensión, la del cuerpo político igualmente importante. Saura lleva a cabo un estudio de su sociedad enfocando una de las ocupaciones (según Ortega) más felices del hombre normal: la caza; pero estos cazadores filmicos no se divierten, un claro indicio de su demencia; es más, esta anormalidad desemboca en una lucha fratricida de cada hombre contra cada hombre, que no puede ser más tucidiana y hobbesiana.¹⁸

De todo esto se desprende que la conexión entre Tucídides y Saura podría entenderse a otro nivel también. El historiador griego termina el «Primer año de la guerra» con un capítulo que se titula «Discurso fúnebre de Pericles». En él, parafrasea lo dicho por Pericles, el comandante ateniense que tanto respetaba, durante su elogio a los caídos en la guerra. Para Orwin, sus palabras constituyen «la más noble de las visiones de la vida política que se encuentran en las páginas de Tucídides» (1998: 844). Ahí se leen frases como estas:

Su nombre, debido a que el gobierno no depende de unos pocos sino de la mayoría, es democracia (2.37.450).

Somos los únicos, además, que prestamos nuestra ayuda confiadamente, no tanto por efectuar un cálculo de la conveniencia como por la confianza que nace de la libertad (2.41.147).

Tratad, pues, de emular a estos hombres, y estimando que la felicidad se basa en la libertad (2.43.149).

Tucídides nos ayuda a comprender como Saura pudo llegar a aludir a la falta de estos ideales y valores permanentes en la España de los sesenta (la anormalidad política reinante y el colapso de los preceptos morales originados por la guerra civil y la *stásis*) sin despertar las sospechas de la censura. Para el historiador, los feroces antagonismos del conflicto civil en el Pelo-

17 Saura viene a admitir la importancia de los distintos cuerpos humanos en «Notas sobre *La caza*». Apunta: «Solamente cuando empezó mi colaboración con Angelino Fons y la primitiva idea fue tomando cuerpo, a los cuatro cazadores añadimos tres personajes más: el guarda, una vieja y una niña» (1965: 37).

18 D'Lugo, al analizar el personaje de Enrique, roza esta idea de la anormalidad al afirmar lo siguiente: «he gradually leads the audience to share his own evolving awareness of the fraudulent impressions on *social normalcy* he has so long accepted as natural» (1991: 58; la cursiva es mía).

poneso produjeron condiciones en las que la mente humana irremediablemente se desequilibró; por lo que cabe afirmar que la demencia y la actitud antisocial de los ex combatientes filmicos son similares a las de los atenienses que describe Tucídides, ya que sus males se deben a la misma triple catástrofe: guerra civil, *stásis* y plaga. Si se acepta que Saura fundamenta su película en esta tríada, resulta fácil captar como el director intentó desmitificar el franquismo documentando sus males para el espectador que tenía la vista ofuscada por los «25 años de paz» del Régimen. Sin duda alguna, la masacre final pone de manifiesto el peligro de una recaída en la barbarie en España, además de señalar a la necesidad de obrar en el futuro con la misma clarividencia y perspicacia que predicaban Tucídides y Hobbes. Ciertamente, para el director aragonés, en 1965 lo moral era alegorizar filmicamente la *stásis* y la peste con la esperanza «tucididiana» de erradicar sus consecuencias en el futuro.

5.3. Conclusiones

Sería un tanto arriesgado asegurar que los análisis de Tucídides acerca de las fuerzas divisorias y destructivas engendradas por la guerra civil, la *stásis* y la plaga en su *Historia* inspiraron la filosofía creativa de Saura en *La caza*, si bien el tema de la peste (que tanto le intrigaba a Buñuel) y la descomposición física, social y moral que causa sí están muy presentes en la película. Sea como fuere, lo cierto es que Tucídides nos ayuda a dilucidar una vertiente ética que Saura tuvo que ocultar tras un ideario moralizante *a lo Hemingway* expresado socarronamente por Luis en alemán, y es más, la ambigua afirmación de que «lo moral es lo que le haga a uno sentirse bien y lo inmoral es lo que le haga a uno sentirse mal» viene a cimentar el comportamiento de los escopeteros. En el coto practican una de las diversiones más felices del ser humano moderno, *si bien en su versión sauriana*: tirotear conejos. A partir de la cacería matinal, los achaques de la vejez, los estragos de la *stásis* y los efectos desconocidos de la mixomatosis exacerbaban esta desidia; y no cabe duda de que se pasan la jornada, al decir de Pericles, «haciendo cálculos de conveniencia». De hecho, resulta difícil decidir cuál de los ex combatientes es más abyecto, más mezquino. Todo ello hace que su conducta degenera y desemboque en una inmoralidad absolutamente hemingwayana que garantizará que al final van a acabar mal: se matan a tiros.

Tucídides nos ayuda, pues, a captar la profundidad ideológica y ética de la película junto con su envergadura artística.¹⁹ El afán del historiador y del cineasta de interpretar la historia reciente de sus respectivas sociedades bajo los efectos de esta tríada de males corre notablemente parejo. Las dos obras condenan la guerra, sobre todo la de cada hombre contra cada hombre, indagan en las consecuencias sociopolíticas y personales que surgen a consecuencia de la *stásis* y la plaga: la desintegración de la sociedad y la depravación del individuo. Ahora bien, Tucídides se inquieta por un imperio que se va apartando de sus raíces democráticas y cayendo en la inmoralidad, mientras que Saura se preocupa por la permanencia de un régimen dictatorial surgido de una guerra civil y la degeneración moral que la contienda y sus secuelas han causado en sus compatriotas. No obstante, tanto en la *Historia* como en *La caza*, se observa el mismo desmoronamiento de una colectividad bajo la presión de la traición y la violencia, y pese a que Saura representa este declive mediante una cuadrilla de cazadores. En las dos obras se añora una democracia perdida y se teme un porvenir precario; sin duda, Saura camufló sus ideas políticas y su «mensaje» moralizante tras unos motivos muy similares a los que inspiraron al historiador ateniense, y en este sentido, el filme podría considerarse un descendiente artístico directo de la ideología de Tucídides.

Otra coincidencia estructural y estilística entre las pestes y las *stásis* de Tucídides y Saura es que las dos causan una inversión de las relaciones naturales entre los hombres, proceso que aclara la amarga ironía del filme.²⁰ Paradójicamente, incluso el cazador más primitivo se daba cuenta de la necesidad de cooperar con otros a fin de sobrevivir en un medio hostil, pero en la sofocante paramera filmica, el bien común se disipa a ojos vista. Por eso, la cacareada España del desarrollo que se visualiza en *La caza* es un espejismo: los artículos de lujo que los venadores llevan al campo solo pueden percibirse como artefactos de un progreso cosmético, y su falta de humanismo y su amoralidad se asemejan enormemente a la de los atenienses apestados, lo que también pone en tela de juicio el concepto del pro-

19 Curiosamente, la *Historia* de Tucídides se considera el comienzo de la historiografía moderna igual que *La caza* de Saura marca el inicio de la cinematografía española de posguerra.

20 Esta idea es de Edmunds (1975: 86-87).

greso.²¹ Irónicamente, Saura recalca esta carencia con una peste causada por un desmán científico, pero que surte los mismos efectos; es decir, en *La caza*, se presencia la misma depravación descrita en la *Historia*. Como se ha visto, bajo el doble *estrés* de la *stásis* y la peste, tanto en Atenas como en el estado de la naturaleza fílmica, se trastocan las normas de elogio y culpa y se enaltece al malhechor. Pero mediante sus ex combatientes, Saura subvierte esta inversión para sus fines artísticos; y esta es la razón por la que los ha denominado: «vencedores que nunca han vencido». Su supremacía artificiosa en un cazadero apestado parodia la duración y persistencia del Régimen que los había engendrado poco tiempo después de que el franquismo celebrara el 25.º aniversario del triunfo que había llevado al Caudillo al poder. Por tanto, mediante la caza y sus cazadores, Saura deja constancia de que ni dentro ni fuera de esta comunidad hay civismo. Como Luis con el maniquí, el director da vueltas en torno a la (in)moralidad, pero es a través de las referencias alemanas a Hemingway de la secuencia 25 como se llega a apreciar la alegorización cinematográfica de la *stásis* y la peste en *La caza*; males que tanto se asemejan a los que analizó Tucídides en su *Historia* y cuya reaparición en España en pleno siglo XX Saura censura sutilmente en su cinta.

21 Escribe Calonge Ruiz sobre la relación entre el poder y el materialismo en la *Historia*: «[Tucídides] es el primer historiador que se ha topado con la existencia de ese poder y el primero que lo ha analizado y ha entrado profundamente en la consideración de este tema. Estima que la *pleonexía* (impulso de adquirir más) es causa de desequilibrios y engendra el temor y la inseguridad que alcanzan lo mismo a los fuertes que a los débiles» (1992: 78-79). Como vimos en el capítulo cuatro, se aprecia el mismo temor y la misma inseguridad entre los venadores en *La caza*.

6. LA CAZA, O CARLOS SAURA Y EL SEXO

We are as deeply afraid to live and love as we are to die.¹

R. D. LAING

Caza, guerra y amores, por un placer, mil dolores

6.1. Introducción

Nuestro instinto procreador es poderoso y universal.² Rara es la persona que no disfrute del goce sexual y que, tarde o temprano, no se entregue al fornicio. Pero, lo que hace que nuestra sexualidad sea tan compleja y enrevesada es la amplia gama de sanciones y tabúes que se vienen desplegando para reprimirla o alentarla. Basta con mencionar expresiones como «la familia nuclear» o «el matrimonio estable», o mentar los nombres Hugh Hefner, Bill Clinton o George W. Bush para comprobar esta divergencia y la influencia de la libertad o la opresión sexuales en la sociedad moderna. Esto es particularmente cierto en tiempos de represión o erotofobia —el puritanismo, el victorianismo o el franquismo— ya que la estrechez de miras de aquellas épocas también estimulaba una preocupación desmesurada por lo erótico-sexual. Son períodos en que la sexualidad es sumamente compleja,

1 Tenemos un miedo tan profundo de vivir y amar como de morir.

2 Una primera versión de este capítulo se ha publicado con el mismo título en la revista *España Contemporánea*, 16.2, pp. 105-117.



47. Saura sexualiza la excursión dando énfasis a los cuerpos y al *voyeurismo*.

en los que sus múltiples significados psicológicos, sociológicos y artísticos pueden confundir.³ En los primeros capítulos de este estudio se han examinado algunos aspectos del trasfondo erótico-sexual de *La caza*: la hombría, la impotencia, las obsesiones carnales de los venadores, la erotización de las especies cinegéticas, el fetichismo de las armas y el voyeurismo de Enrique. En este capítulo se intentará profundizar en estos motivos aventurando que, al concebir esta película, Carlos Saura intuía que el reprimido espectador del franquismo se dejaría fascinar por el sexo y optó por acentuar los aspectos eróticos de la venación a sabiendas de que sexualizando el deporte al máximo dentro de las limitaciones impuestas por la censura del momento, se burlaría de estas y, sobre todo, acapararía la atención del espectador.

Al parecer, la hombría cimenta temáticamente la película, ya que la venación —como la corrida de toros o la pelea de gallos— es un «deporte» o «espectáculo» que celebra y enfatiza la imagen masculina, el falocentrismo y la muerte. Sin duda, la caza es una actividad que afianza las virtudes del macho: el autocontrol, la resistencia física, el dominio del medio ambiente,

3 Esta idea es de Carol Vance. Escribe: «the hallmark of sexuality is its complexity: its multiple meanings» (Segal, 1994: 63).

etc. Por otra parte, es una representación simbólica de la lucha por la supervivencia y un deporte tradicional que, como otros fenómenos folclóricos, ofrece al individuo el aliciente de ayudarlo a evadirse de las normas sociales y de permitirle hacer cosas que normalmente no haría.⁴ En la caza deportiva, el hombre civilizado se desplaza al mundo zoológico donde pretende campear a sus anchas. Ahí se transfigura en un James Bond campesino con licencia para matar y, por extensión, para tornarse libertino e incívico. Es, precisamente, lo que ocurre con los cazadores fílmicos de Saura.

Pero por ser una actividad masculina y por practicarse en grupo en el seno de la madre naturaleza con un arma en ristre, la caza también encierra un componente erótico-sexual que fluctúa entre la masturbación y el homoerotismo, y la agresividad heterosexual falocéntrica. El venador penetra en la madre naturaleza, y el «penetrador» que caza mejor y cobra más piezas es el más fuerte de la partida: tiene el pene más grande. No solo «monta» el cazadero, sino que en muchas ocasiones «monta» sus trofeos, haciéndose fotografiar con ellos después de haberlos puesto patas arriba, y de haberlos destripado y desangrado: una cópula necrofílica donde las haya, según algunos estudiosos. Sírvanos de ejemplo de este gozo la siguiente descripción de Joseba Zulaika en torno a la caza del jabalí en Euskadi:

Después de cazarlo se despelleja al animal en el granero del caserío [...]. Es sobre todo la fiesta de tocar y palpar con las manos, así como de oler, la carne humeante. Este contacto manual con la bestia, según me han comentado y he podido comprobar, suele producir al cazador gran placer. Es la erótica de apropiarse y gozar con las manos el cuerpo caliente de la presa abatida. (1992: 148-49).

Este mismo placer se aprecia en *La caza* cuando los regocijantes venadores colocan los cadáveres de los conejos cobrados en sus perchas y zurriones.

4 Asevera Saura en 1966: «El erotismo, por suerte o por desgracia, yo creo que por suerte, está presente en cada acto nuestro. Lo que pasa es que el erotismo, interpretado a la española es terrible siempre, como muy triste; no sé si esto estará o no en la película [...]. Yo sinceramente, creo que el hombre está a punto de resolver, no sé cómo, un problema que, en España, tiene características pavorosas» (Del Amo, 1966: 25). He aquí otro nivel de miedo en *La caza*.



48. El venador penetra en la madre naturaleza y goza de poner patas arriba y manosear la presa abatida.

En las fotos cinegéticas hay una obvia «feminización» de las presas (muchas veces machos cornudos), una tradición venatoria que Saura exagera, parodia y critica con la foto que saca Enrique de la cuadrilla con sus conejos abatidos. Por otra parte, la excitación de la persecución y el «placer» originado por haber disparado y haber tumbado la presa pueden percibirse como un desahogo (léase masturbación) ante la cuadrilla o en solitario y, probablemente, sin que nadie se haya enterado de ello. En este sentido, todo cazador debe verse como un furtivo, o un pequeño gran masturbador. Finalmente, es posible que el cazador se sienta inseguro de su masculinidad; un complejo de inferioridad que se aminora y *se revela* con un arma al hombro. Es esta mal entendida y compleja imaginaria falocéntrica, junto con el discurso sexualizado y la erotización de la caza deportiva en «tiempos de silencio», lo que se pretende dilucidar en el presente capítulo. Si «las censuras son el gran aliento de la creación por cuanto exigen de rodeos y piruetas imaginativas» (Herrera, 1992: 37-38), también interesa examinar como, en una película cuyo título de rodaje era *La caza del conejo*, Saura esquiva esta represión aunando la travesía sexual y la travesura venatoria.



49. Las actividades e imágenes cinegéticas pueden resultar muy falocéntricas.

6.2. La agresividad fálica, oral y gesticular en *La caza*

La tensión y el suspense de *La caza* estriban en las relaciones cada vez más tirantes entre los cuatro cazadores. Significativamente, esta tirantez es muy notable entre los tres veteranos. Son, como vimos, hombres conscientes de ser, física, cinegética y sexualmente hablando, una sombra de lo que eran. Y el regreso al sector del frente donde lucharon en la guerra civil exacerba su ansiedad ante los estragos del tiempo. Es posible que Francisco Umbral dé en el clavo con este aserto: «El falo, cuando se manifiesta falible por primera vez, da lugar al desencadenamiento de una serie de mecanismos de defensa, por parte del hombre, y de esos mecanismos nacen las armas, las conductas agresivas, la competitividad industrial y hasta deportiva» (1985: 44-45). La impotencia yergue la cabeza en *La caza*, y en su cinta Saura hace ver que las armas, la agresividad y la competitividad rigen la conducta de los tres ex combatientes.

Desde el principio de la película, se van reduciendo la camaradería y la cooperación de la cuadrilla (tan imprescindibles para el éxito de una cacería), las cuales son reemplazadas por una serie de antagonismos —oral, gesticular y, sobre todo, armamentístico— descaradamente sexualizados. Por ejemplo, en el campamento Saura establece una jerarquía del picoteo armamentístico tan fálica como letal entre los venadores. Paco y José utilizan escopetas de dos cañones; es decir, armas doblemente potentes. Luis, el

más débil y frustrado del grupo, usa un rifle del 22 provisto de un visor. Resulta ser el «gatillo caliente» de la cuadrilla, y utiliza un arma ciclópeamente mortífera cuyos «balines [...] son muy pequeños» (17), pero con la que «dará gusto al dedo» durante toda la película.⁵ Tampoco debe extrañar que Enrique haya traído una pistola, arma corta que recalca su impericia cinegética y sexual, además de mostrar que la excursión será para él, un rito de paso y una iniciación sexual. Conviene hacer un aparte para profundizar brevemente en la cerrada relación entre los ardores venatorios y las ansias sexuales del novato y su transformación en un hombre.

Como vimos, antes de dar la primera mano, Enrique revela sus inclinaciones cinegéticas: «Yo lo único que quiero es disparar de una vez» (16). A mediodía cuando va con Luis al pueblo en el Land Rover, este le pregunta a Enrique «Dime. ¿Con cuántas mujeres has estado en tu vida?» (26). El joven revela su bisoñería sexual contestando: «Lo suficiente para conocerlas un poco» (26). Según Peter Schwenger, el ritual de la pubertad consta de cuatro partes: «First, the boy is removed from society and taken into the wilderness. Second, he receives instruction on the lore and myths of the tribe. Third, he passes through an ordeal: he may undergo a simulated death; or endure pain, as in circumcision; or hunt and kill a dangerous animal. Fourth, the initiate returns to society and is welcomed as a man» (98).⁶ Sin duda, Enrique pasa por un proceso muy semejante: se desplaza de la civilización al campo, recibe instrucción sobre la guerra y la caza, cobra su primer conejo durante una jornada que resultará ser una ordalía y, finalmente, regresa a la sociedad todavía pubescente, pero transformado en otro. Eugene Monick afirma lo siguiente sobre este rito iniciático: «A gentleman must know that he is also a beast and know the appropriate times to become a beast [...]. The prince must of course emerge from the forest, but with his eyes open to the duality of his nature» (98).⁷ Como se ha mencionado, En-

5 Esta idea es de Alan Dundes (1994: 241).

6 Primero, el joven es alejado de la sociedad y llevado a la naturaleza. Segundo, recibe instrucción en las leyendas y los mitos de la tribu. Tercero, pasa por una ordalía: puede que soporte una muerte simulada; o aguante el dolor, como una circuncisión; o que persiga y mate a un animal peligroso. Cuarto, el iniciado regresa a la sociedad y es recibido como un hombre.

7 Un caballero ha de saber que él también es una bestia y ha de saber los momentos apropiados para transformarse en una bestia [...]. El príncipe debe, claro está, salir del bosque, pero con los ojos abiertos a su naturaleza doble.

rique captará la monstruosidad de la naturaleza humana, y es de esperar que él (y el espectador) haya(n) escarmentado.⁸ En este sentido, repetimos, tal vez sea alentador el final de *La caza*.

Volviendo a las armas, aunque la pistola de Enrique, como su portador, solo represente un falo *in potencia*, es una Luger alemana, un arma de conocido poder de parada. *La caza* se inicia, pues, con la exhibición de una capacidad agresiva falocéntrica que asimismo evoca la igualdad entre los seres humanos señalada por Hobbes.⁹ Los múltiples primeros planos de armas pueden deberse, como apunta Francisco Umbral, al hecho de que el falo sea pornográfico «en la medida cínica en que deja de ser deseado para ser *contemplado*» (121). Ángel-Antonio Herrera concuerda con Umbral cuando afirma que «en el cine, si hay falo, hay porno» (1992: 138). Estas nociones encajan perfectamente con las ideas del «poder captador» del venador moderno y del ancestral «fetichismo por las armas gloriosas» que sentía el venador-artista prehistórico, vistas en la ya comentada secuencia en la que Luis manosea la Luger mientras Paco y Enrique escuchan sus comentarios. En 1965, el falo no podía aparecer en la pantalla española, pero las armas constituyen un sustituto fálico perfecto para la época; de hecho, la carga erótico-sexual y la ironía de *La caza* parecen haberse basado en este aserto de Umbral: «Toda la cultura del falo ausente le hace, al fin, más presente» (114).¹⁰ Como se verá, el antagonismo creciente entre los venadores se debe a la violencia fálica de la caza y a una ansiedad sexual originada no solo por el deporte sino por la hegemonía falocéntrica y la erotofobia del franquismo.

8 En muchos países, existe la tradición de untar o salpicar al cazador que ha matado su primera presa (sobre todo su primera pieza de caza mayor) con la sangre del animal abatido o hacerle otros escarnios públicos; por ejemplo, estampamientos de huevos de gallina en la cabeza o rociadas de harina. En España, este rito se llama «hacer novio» al neófito. Este «noviazgo» es un acto por el cual al «novio» se le arma «caballero» y pasa a formar parte de la cofradía de los cazadores. Enrique puede verse, pues, como el «conejo» y el «novio» de la excursión, lo que aumenta su carga sexual. Estas ideas son de Alonso Sánchez Gascón.

9 Como vimos, Luis se lo indica al espectador al decir «Una Luger, *made in Germany*, sinónimo de calidad» (11). Pero prosigue contradiciéndose y evidenciando su alevosía ominosamente así: «Cuando se hielan no hay manera de hacerlas disparar. Más de uno ha muerto por eso» (11). Irónica y terriblemente, el sol de España hará que este arma funcione perfectamente al final de *La caza*. Véase la nota 7 del capítulo dos.

10 Sorprende el número de vocablos cinegéticos que se refieran al *membrum virile*: cimbél, escopeta, trabuco, fusil, ballesta, etc.



50. La agresión y la penetración falocéntricas se presentan socarrona y multiformemente en *La caza*.

Este exhibicionismo fálico se potencia después de que los cazadores levantan el toldo, lugar donde las armas se desenfundan, se montan y se frotan: más excitación y masturbación simbólicas.¹¹ Este tenderete también evoca los templos del falo paganos al dios Príapo, ya que allí las armas fálicas e icónicas también se sacralizaban y se desacralizaban; es más, el toldo contribuye a señalar el fetichismo y la idolatría del ritual venatorio al mismo tiempo que alude al primitivismo cultural del régimen franquista. La visualización de esta rusticidad se combina con una cháchara aparentemente banal en torno a la caza y a la naturaleza pero que también se sexualiza y se erotiza. Interesa comentar esta conversación desde una perspectiva sexual, ya que ayudará a comprender mejor el erotismo en *La caza*. Luis abre el fuego discursivo afirmando lo siguiente sobre los polisémicos conejos: «Un bicho inofensivo que lo único que intenta es esconderse» (9). José concuerda con él al decir: «Cuánto [sic] más defensas tiene el enemigo, más bonita la caza» (9). Luis (según Saura, el más «sensible» de los cazadores) replica, y tal vez homoerótice al afirmar: «Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre» (9). Por otra parte, Paco añade: «La caza es como todo: el pez grande se come al chico» (9). Pero tanta depredación oral hace que Luis evoque las pirañas (y el Amazonas, también famoso por sus mujeres devoradoras de hombres): «Cuando huelen la sangre atacan en masa y devoran a un buey o una persona [...] en un santiamén» (10). Aquí se pasa del falocentrismo armamentístico y una

11 Dice Saura sobre el sexo en la sociedad moderna: «Desaparece el erotismo y entra la pornografía, que a mí me parece mejor» (Del Amo, 1966: 25).

sexualidad oral a una cierta carnalidad visual,¹² ya que entran en escena las revistas pornográficas que ha traído Enrique. El diálogo vuelve a erotizar este *voyeurismo* fotográfico:

PACO: Con mujeres así, se explica uno que pasa eso de las pirañas que dice Luis. *Yo me dejaba comer a gusto, ¿eh, José?* (la cursiva es mía).

JOSÉ: Yo las prefiero de carne y hueso. (10)

Sin duda, Saura utiliza las revistas pornográficas a fin de encadenar el falocentrismo con el erotismo visual y bucal pues, obviamente, el cineasta sabe que la boca es un órgano de ingestión y exhibición sexual que, en las artes, se presta a ocultar o sugerir la carnalidad. Todo esto se recalca con la palabra «conejo», «presa» que está socarronamente en la boca de los venadores desde el principio hasta el final de la película. Más que cazadores, estos urbanitas parecen maníacos sexuales. No cabe duda de que la capacidad reproductiva del conejo que mencionan José y Luis y las connotaciones eróticas de la palabra «conejo» en español,¹³ cimentan la «violencia sensorial» (Brasó, 1974: 108) y la ambigüedad oral, carnal y sexual del filme.¹⁴

Sin embargo, esta ambivalencia se desvanece, en parte, al escuchar los chasquidos metálicos cuando las armas son montadas y al observar a los cazadores blandirlas y encarárselas.¹⁵ Se tornan, pues, símbolos itifálicos que

12 Escribe Lynne Segal en su libro, *Straight Sex*: «[Andrea] Devorkin [was] insistently certain that male power “authentically originates in the penis”, but that the penis as “a symbol of terror” is even more significant than the gun, the knife, the bomb or the fist» (1994: 61). No cabe duda de que Saura intensifica el aire terrorífico de *La caza* mediante múltiples imágenes de armas fálicas.

13 Julia Sanmartín Sáez da esta definición del uso vulgar de la palabra conejo: «Genitales femeninos. Poco o nada tiene que ver el conejo y los genitales femeninos —tal vez el pelo del animal y el vello púbico; pero he aquí el sentido metafórico» (2003: 264).

14 Santos Fontenla ha atisbado el «clima soterráneamente erótico» de *La caza*, además de la relación entre la violencia del filme y sus objetos y personajes que va «de las revistas americanas, al maniquí, del homosexualismo latente en la relación Prada-Gutiérrez Caba, al hechizo ejercido sobre ambos por la “Lolita” campesina» (1966: 15).

15 Julia Sanmartín Sáez anota sobre expresiones como «limpiar el fusil»: «Las relaciones sexuales en el argot se consideran habitualmente en términos militares, como si de una acción bélica se tratara: el soldado triunfador es el hombre; el vencido, la mujer. Prueba de ello son metáforas del tipo: *limpiar el fusil o pasarse a alguien por las armas*, es decir, fornicar el varón» (2003: 386-87). Estas expresiones y su definición revelan la cerrada relación entre la guerra y la caza en la película. Si para Saura los ex combatientes son unos «vencedores que nunca han vencido», entonces, de acuerdo con Sanmartín Sáez, su condición pone de relieve su falta de hombría.



51. El falocentrismo del cazador, de su oficio-deporte y de sus aperos viene efigiándose desde el Neolítico.

se erigen literalmente delante de los ojos del espectador y de las narices de los censores.¹⁶ Mediante estos sonidos y gestos Saura y compañía vienen a dar cortes de mangas al Régimen y su oscurantismo y represión sexual. Los brasileños tienen la expresión «fazer a banana», por «dar un corte de mangas», que explica a la perfección el significado de la gestualidad armamentístico-fálica que estructura la cinta.

Es más, a pesar de las carnes flácidas y los cuerpos doblegados por el paso del tiempo de los veteranos, debe notarse que su marcada calvicie los transforma en falos andantes.¹⁷ Sus cabezas relucientes hacen las veces del glande, y Saura «endereza» y «dobla» esta imaginería erótica e irónica poniendo armas portátiles en sus manos. Ortega y Gasset afirma que al hombre moderno le gusta cazar porque se vuelve paleolítico en el monte (Ortega, 1962: 96), pero Saura parece parodiar esta afirmación haciendo de cada uno de estos calvos un *homo erectus*.¹⁸ Irónicamente, al lanzarse al

16 Afirma Umbral: «Es pornográfico lo *ereccional*, como dice Luis Berlanga» (1985: 121). Prosigue: «Al margen de las industrias del sexo [...] *el falo* no es obsceno ni pornográfico. Le hace obsceno el contexto *moral*. Lo hace pornográfico la consideración intelectual [...] el falo no es pornográfico de por sí, pero de por sí es *escandaloso*» (1985: 123-24).

17 Julia Sanmartín Sáez da esta definición de la palabra «calvo»: «Pene. Tanto una persona calva como el pene se caracterizan por la ausencia del pelo y tener una “cabeza”, de ahí que el primer término pase a designar figurada y humorísticamente el segundo» (2003: 174).

18 El *homo erectus* existió hace unos 1,8 millones de años y era un homínido que no tenía un lenguaje ni tampoco dominaba el fuego. Dada la falta de comunicación entre los cazadores saurianos y el incendio que provocan, cabe aventurar que existe un parentesco entre aquella especie y los cazadores fílmicos.

campo, la primera presa con que se topan estos venadores fálicos es un conejo apestado y enseguida pasan a «dar por detrás» a unos cuantos conejos (o «tirárselos») que a mediodía se comerán, bocado lúdico donde los haya.¹⁹ Las implicaciones sexuales de estas actividades falocéntricas y erótico-bucales son evidentes y camuflan las pullas críticas que Saura lanza a la gazoñería hipócrita y a la erotofobia estólida de la dictadura.

6.3. De falos y mujeres ausentes/presentes

En *La caza* se dramatiza la continua fluctuación entre la dominación y la sumisión, un juego de escarnio repleto de instancias receptivas y penetrantes en las que cualquier postura pasiva equivale a la feminización, la debilidad o la deshonra; de ahí que la ansiedad sexual constituya un motivo de agresión a una madre naturaleza yerma y aparentemente inactiva que a su vez potencia y provoca la lucha por la dominación entre unos venadores obsesionados por las mujeres. ¡Y eso a pesar de que están voluntaria, provisional y «naturalmente» alejados del bello sexo! De nuevo, la actividad venatoria puede percibirse como un trasunto de la actividad sexual. Sobre la conexión entre estas «ocupaciones felices», Joseba Zulaika afirma:

Algunos cazadores suelen comparar con el placer del sexo la gratificación que llegan a experimentar en la caza. Se diría que la actividad cinética puede ser un sustituto erótico. La caza es el mundo de los rastros y de los olores, de la persecución y de la captura. Disparar y matar al animal, hacerse con él cuando está rendido, son actividades que proporcionan gran deseo y placer. (1992: 144).

La agresividad jerárquica de la caza —depredador/a, presa, persecución y abatimiento— corre pareja con la estructura agresiva de la sexualidad humana —depredador/a, presa, conquista y sumisión— y Saura las combina sabiamente en su filme. En la secuencia trece, por ejemplo, Paco compara una foto de una modelo en una de las revistas con la foto de Ma-

19 La carnografía es un neologismo que implica la idea de masticar carne, y en las artes, por extensión, la producción o creación de obras desagradables. Puede que Saura aluda a esto durante la comida cuando Luis habla de una guerra entre las ratas y los conejos, y Enrique exclama: «¿Pero qué dices? Me estás dando asco. Me parece que me estoy comiendo un muslo de rata» (32).

ribe que le enseña José. Enseguida Paco le echa en cara a su anfitrión su degeneración física y sexual (al mismo tiempo que revela sus celos) con frases como estas: «Estás viejo, José [...]. Tienes suerte, a tus años, una jovencita así» (19). La camaradería masculina y las confidencias viriles tan típicas de la caza son pervertidas en la película, y lo que debiera ser una jornada divertida se convierte en una de agredirse mutuamente en un desierto sexual plagado de «conejos». En *La caza*, como en toda ficción sexual, el deseo frustrado, la envidia y los celos forman el elemento enervante y catalizador de los conflictos interpersonales y las frustraciones que se proyectan, los cuales conectan fácilmente con el lector o el espectador.²⁰ Si Alfred Hitchcock sustituye el estremecimiento de la inminencia sexual por el estremecimiento de la inminencia mortal para crear suspense en sus películas, en *La caza*, Saura da un paso más aunando la excitación cinegética y la ansiedad sexual con nuestro terror a la muerte.²¹ El falocentrismo del deporte permite que Eros y Tánatos apunten simbólicamente el filme.

El desplazamiento al *hinterland* y la fusión masculina, tan característicos de la venación, eliminan la presencia femenina en el deporte, y en *La caza*, esta «presencia» se reduce a la madre delirante de Juan, a las pueblerinas y a Carmen, la pubescente sobrina del guarda y la única mujer activa del filme. Mas según Zulaika: «Existe una erótica de la caza [...] [que] sugiere y propone un modelo muy arcaico de la erótica masculina en el que también la mujer se convierte en objetivo huido y codiciado que hay que abatir y apresar como si de un animal salvaje se tratara» (1992: 145). Saura apoya el motivo de la agresividad sexual de su filme con la idea de que sin hembra no hay falo ni hay depredación; no obstante, en *La caza* el bello sexo está subrepticia pero continuamente a la vista. Como vimos, Enrique evoluciona de un ingenuo curioso a un *voyeur* que guía al espec-

20 Estas nociones son de Louise O. Vasvári. Escribe: «The semiotics of phallic aggression and anal penetration refer to sex not as hetero- or homosexual but as a game of dominance and submission, reinterpreted as insertive and receptive sexual roles, where the male organ becomes a kind of weapon and where the passive position is equated with dishonor, weakness, and feminization [...] It includes actual physical phallic orosexual aggression, such as rape, as well as its linguistic and paralinguistic displacements, such as insults, verbal dueling, and aggressive humor, all of which have an iconic function, to humiliate an adversary physically, morally and psychologically» (1999: 130). Sin duda, Saura fundamenta su película en estos elementos de la agresividad fálica.

21 Esta idea es de Umbral (1985: 54-60).

tador. Pero debe notarse que su cámara y sus prismáticos también solemnizan y sexualizan su capacidad avizoradora y «poder captador». De hecho, estos aperos cinegéticos han de percibirse como prótesis fállicas, es decir, los instrumentos con los que el joven intenta colonizar o apropiarse de otros cuerpos jóvenes.²² Enrique es, pues, un depredador tan actual como arcaico (como vimos, practica la magia de la propiciación) que inicia a Carmen abiertamente en asuntos sexuales (el baile) y en el mundo moderno (las instantáneas y la música *rock* emitida por el transistor).²³ Saura preludia este contacto físico en una secuencia anterior en la que Enrique y Luis regresan al campamento en el Land Rover al son de otra canción, «Española, abanícame», cuya letra reza así: «Española, española, hálame de amor. / Española, española, dame tu calor». Paradójicamente, la «española» que traen del pueblo es un maniquí, pero esta «mujer» desnuda no solo enfatiza la condición solitaria y calurosa de los cazadores, sino que revela los grados de cachondeo con que Saura realizó su tercer largometraje. Cuando Carmen y Enrique empiezan a bailar, la canción que emite la radio («Tu loca juventud») evoca a otras canciones de la época: «I Can't Get No Satisfaction» («I can't get no girly action») de los Rolling Stones, o «We've Got to Get Out of This Place», («Girl, there's a better place for me and you») de Eric Burdon and the Animals.²⁴ Las hem-

22 Como vimos, José ha organizado la cacería en su finca para pedir un préstamo a Paco, dinero que le ayudará a mantener su relación con Maribel. Gastar dinero también puede verse como un acto fállico. Escribe Francisco Umbral: «Y los menos fállicos, quienes más gastan en sí y en los demás. Regalar (un perfume, un libro) es *penetrar* suavemente en la intimidad de otra persona y en sus gustos. (De ahí que los novios y amantes se regalen tantas cosas). El regalo, más valorado cuanto más íntimo, es una forma de penetración en el otro. El gasto, pues, incluso en su aspecto más banal —el regalo—, supone/resulta un acto fállico» (1985: 101). Debe notarse que Enrique le regala una foto a Carmen.

23 En su libro, *Blood Cinema*, Marsha Kinder afirma que Carmen es «the object of Enrique's erotic gaze» (1993: 161), pero no conecta los prismáticos y cámara con su papel de iniciador y objeto sexuales. Afirma Umbral sobre lo que denomina el «falo irónico»: «El hombre de antaño tenía un arma, una daga, una herramienta de deshonras. El hombre de hogaño tiene un juguete. El falo, con esto, es más y es menos. El falo, hoy, es irónico porque hace la *pantomima* de la reproducción sin reproducción» (1985: 125). En este sentido, los aperos cinegéticos/prótesis fállicas de Enrique ironizan su papel y refuerzan su ingenuidad sexual.

24 Los títulos de crédito indican los títulos de las canciones y los nombres de los cantantes o los grupos: «Tu loca juventud», canta Federico Cabo; «Snob ye ye», canta Laura; «Te veré», canta Juan Carlos Monterrey; y «Española, abanícame», cantan *Los Cuatro de la Torre*.

bras codiciadas y la frustración sexual brillan por su «presencia» en estas canciones, así como en muchas secuencias de *La caza*.²⁵

Es más, la indumentaria de los jóvenes —pantalón corto y «mini-falda»— a la par con su inocencia, los transforman en sugerentes objetos sexuales que reclaman la atención de los espectadores.²⁶ Aunque Enrique y Carmen solo se inician en lo que hoy se llama «la caza del ocio», estos dos jóvenes entroncan con la juventud occidental, la revolución sexual y la contracultura de los sesenta. Su obvio afán de contacto corporal refleja el deseo de muchos españoles de la época de forzar unos tabúes anquilosados y gozar de una libertad sexual más acorde con nuestros instintos naturales y los tiempos modernos.²⁷ Finalmente, en *La caza*, Saura, como otros artistas de la época, vincula la represión sexual con la represión política.²⁸ Claro exponente de la liberación sexual, Saura hará que los venadores veteranos de *La caza* sean bajas en esta fílmica guerra de ideologías sexuales.

Tal vez el mejor ejemplo de este irónico abandono femenino se observa cuando Luis y Enrique (los dos cazadores sin mujeres) vuelven del pueblo con el ya mencionado maniquí, una «mujer raptada», truncada, clavada en un pedestal, pero con un asa fálica, que Enrique manosea antes de bailar con Carmen, y que más tarde, en una de las secuencias más herméticas de *La caza*, Luis tirotea. Como señalamos, antes de que Luis «pase por las armas» a este maniquí itifálico, declara lo siguiente: «Lo moral es lo que

25 Aquí puede haber otro vínculo con Buñuel. Dice el realizador a De la Colina y Pérez Turrent: «Casi todas mis películas tienen ese tema: la frustración. Burgueses que no pueden salir de una habitación, gente que quiere cenar y todo se lo impide [...]. La frustración aparece ya desde *Un perro andaluz*: el hombre que va hacia la mujer, pero las cuerdas con los objetos atados a ellas le impiden el avance» (1986: 109-10).

26 Escribe Umbral: «Lo naturalmente bello, sugestivo encantador, nacido para gustar es la niña» (1985: 8).

27 En su libro, *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Manuel Vázquez Montalbán evoca la represión y las frustraciones sexuales del pueblo español durante los años sesenta, época «cuando los únicos y últimos reductos de la intimidad para los españoles bajo la dictadura eran o el seiscientos o el retrete» (1987: 21).

28 Al escribir sobre el sexo en los años sesenta, Lynne Segal afirma: «It was the beginning of a self-conscious counter-culture, with writers, filmmakers and playwrights, like Lindsay Anderson, Ken Loach, Peter Watkins and David Mercer, determined to break out of the Communist Party's cultural isolation of the fifties and entertain a mass audience with themes of youth rebellion, family conflict, suburban angst and repressive government» (1994: 14). El cine de Saura entronca con este proceso.



52. El maniquí resalta la objetivación de la española, el inmovilismo social y las frustraciones sexuales durante el franquismo.

a uno le haga sentirse bien» (34). A través de esta «ejecución», Saura intenta subrayar la perversidad e inseguridad sexuales de Luis, además de erotizar y parodiar su «fálica hombría cinegética»,²⁹ ya que «se alivia», o «se descarga» (pero no se sacia) con una «mujer objeto» por antonomasia: indefensa, sumisa e inmóvil. Todo ello evoca el complejo de castración freudiana. Irónicamente, mediante este acto predatorio y eyaculatorio en que el fusilero intenta abatir a esta presa «como si de un animal se tratara», Luis no caza nada.³⁰ A lo largo del filme este ex combatiente sustituye su falta de proezas peniles con sus tiroteos, y esta disfuncionalidad sexual (y las de José y Paco) se sintetiza en este poema:

ONCE I LIVED IN CAPITALS / MY LIFE EXTREMELY PHALLIC,
(ANTES VIVÍA EN MAYÚSCULAS / MI VIDA EN EXTREMO FÁLICA)
but now I'm sadly lower case / with the occasional *italic*.
(pero ahora estoy tristemente en minúscula / con la ocasional *itálica*).

29 Al analizar los años sesenta en los EE.UU. y Gran Bretaña, Lynne Segal afirma que «many men began to fear, more concretely than ever before, that women might become the sex in charge» (1994: 10). Puede que Saura aluda a este fenómeno con Luis. Prosigue Segal: «Feeling weak and unimportant [...] fuels more than egotistical self-obsession, needed to shore up the flagging presumptions of manhood [...]. As often, it motivates rage and violence, principally aimed at women and especially their sexuality» (1994: 213). Este es, sin duda, el caso de Luis.

30 Asevera Umbral: «Lo que se cotiza, en la economía del sexo, es la vagina. El cuerpo de la mujer. El desnudo del hombre resulta ridículo y su falo no es más que un proyecto de inversión» (1985: 84). Obviamente, el maniquí vale más que Luis.

El torso desmembrado de este ambiguo trasto (de)sexualizado corre parejo con los torsos desnudos de los cazadores «castrados» por haberse desplazado a la paramera. A mediodía este exhibicionismo se recalca mientras los cazadores engullen una paella preparada con los conejos abatidos. De nuevo en el «templo fálico», se escucha otra conversación sobre la caza de conejos con hurones repleta de connotaciones eróticas, con las que se intenta excitar (o hacer reír) al espectador. José pronostica la suerte de los ex combatientes afirmando ominosamente lo siguiente sobre los hurones: «Los machos, cuando están calientes, se mueren si no tienen una hembra al lado» (31).³¹ Esta aseveración provoca otra serie de comentarios erotizados; por ejemplo, José recalca la impericia sexual de Enrique diciéndole: «Se nota que has ido poco de conejos» (32). Y Paco hace este comentario, una referencia apenas disimulada a las erecciones espontáneas y las eyaculaciones precoces: «Hay quien levanta en seguida la escopeta para cazar el conejo, eso es un error, os lo dice un experto» (32). Enrique, falto de confianza fálica, responde: «Yo he cazado pocos, pero con vuestra ayuda acabaré aprendiendo» (32). Por otra parte, el pervertido Luis, contesta: «Los conejos y las ratas son los animales que más se reproducen. Las hembras tienen dos matrices y siempre están dispuestas» (32). Finalmente, José remata de la siguiente manera: «El conejo es una cosa maravillosa. Sobre todo si es joven y tierno. El pelo suave, la viveza que tiene [...]. ¿No coméis pimientos?» (32). Saura se burla de la represión sexual y de la censura franquista, pero deja claro que sus cazadores —como él y muchos españoles de la época— están obsesionados «naturalmente» por el sexo. En suma, *La caza* contiene un subtexto erótico-heterosexual y otro subtexto de dominación-sumisión homosexual, ambos potenciados por la ausencia de mujeres y la fusión masculina tan características del deporte.

Durante la siesta que echan Paco y José la cámara enfoca sus torsos desnudos y sudorosos en lentos *travellings* mientras se escuchan en *off* sus voces y las de un niño y dos mujeres, lo que potencia simultáneamente el *voyeurismo*, el exhibicionismo y la objetivación sexual de estos planos cerrados. Este desvestimiento parcial refuerza el naturalismo de la excursión

31 Puede que el hurón reemplace la serpiente fálica en este «Jardín del Edén» filmico. El «bicho» penetra en la madriguera y se le ve intentando chupar la sangre o comer a un conejo. Es, pues, un falo devorador, *dentato*.



53. Los cazadores calvos (¿fálcos?) se comen una simbólica paella de conejo a mediodía.

y la sexualidad de esta siesta, ya que estas voces e imágenes pueden percibirse también como una erotización freudiana de los sueños. Es más, puede que Saura exponga estos cuerpos para su observación y posesión visuales tanto para el espectador heterosexual como para el homosexual de la época, quienes —segura y desafortunadamente— se sentían tan frustrados como estos personajes. De nuevo el cineasta utiliza el naturalismo de la caza para escandalizar y romper unas lanzas a favor de la liberación sexual.³² La «voz de otra mujer (que se ríe contenta)», que se escucha en *off* durante estas tomas ejemplifica esta erotización: «Mira mi piel perfumada como brilla al aire [...]. Mira las gotas de agua resbalando por mi pecho» (33). El filme es una vorágine de instintos básicos y conflictivos: caza/supervivencia, libertad/represión, dominación/sumisión, etc., que acabará tragando a estos frustrados miembros de la falocracia franquista. Como hemos visto, los estudiosos de *La caza* se han concentrado en el análisis del trasfondo bélico

32 Aquí puede haber una presencia buñueliana, o un homenaje al maestro. En un artículo titulado «El cine, instrumento de poesía» y publicado en 1958, Buñuel afirma: «El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los métodos de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño» (Sánchez Vidal, 1999: 42).

y fratricida de la película, pero Saura crea una sutil fluctuación entre la ausencia y la presencia femenina en su película. Las revistas, las fotos, el maniquí y las voces excitantes relegan a la mujer a un papel fantasmal en el cazadero, lo que representa a la perfección el estado de la española durante el franquismo. En *La caza*, se ventila la condición y el futuro de las españolas: una guerra de los sexos que, como el falo, brilla por su ausencia/presencia. El cazadero y la sexualidad son espacios vulnerables, pero en esta película la vulnerabilidad es tan femenina como masculina; y esta siesta *voyeurista* y erótica evidencia el hecho de que no se pueda poner coto a la sexualidad ni a la exhibición del cuerpo.³³ Saura desplaza la sexualidad a la caza anticipando así el futuro del sexo en España: basta con ver cualquier filme español de hoy o ir a cualquier playa española en verano para comprobar su acierto.

La vulnerabilidad física y la rivalidad fálica se recalcan al final de la carcería cuando los venadores, atosigados por una madre naturaleza implacable, regresan al campamento donde su ansiedad sexual se transforma en una hostilidad abierta. En su ensayo «La caza», Ortega asevera: «La sangre tiene un poder orgiástico sin par» (1962: 75). Efectivamente, al final de esta jornada cruenta, los «miembros viriles» de los ex combatientes vuelven a izarse, y exasperados e histéricos, pierden el control de sus «erecciones/emisiones» en una orgía de disparos y sangre (¿orgasmo simultáneo?) que, irónicamente, deja tiosos a estos falos andantes en un «valle de los caídos» cinematográfico.³⁴ Es más, en este «clímax» Saura no solo desmitifica a estos fantasmales vencedores/venadores surgidos de la falocracia franquista, sino que desacraliza las armas y la caza mediante unas tomas tan brutales como sexuales que, a su vez, subvierten estas perversiones cinégeticas y falocéntricas.³⁵ Resulta ser algo terroríficamente *contra natura*, ya que, como afirma Francisco Umbral: «El falo es aguja que cose vida a la vida» (14).

33 Para Buñuel: «[el sexo] no respeta ninguna barrera ni obedece ninguna ley» (1982: 14).

34 Afirmar Saura sobre el sexo en España en 1965-66: «Yo sé que en España es muy difícil de resolver; sin embargo, hoy es más fácil que hace diez años y, dentro de veinte, lo será aún más» (Del Amo, 1966: 25-26).

35 En su libro, *Blood Cinema*, Marsha Kinder también ha visto el final de *La caza* como un «orgasmic climax» (1993: 165) del filme.

6.4. Conclusiones

A nivel antropológico e instintivo la venación-recolección y la procreación constituyen dos actividades que vienen asegurando la supervivencia de la especie *homo sapiens*. El genio de Saura radica en revelar nuestra esencia cinegético-sexual mediante múltiples recursos cinematográficos: puesta en escena, discurso erotizado, carnalidad, *voyeurismo*, falos y mujeres ausentes/presentes, etc. *La caza* resulta ser una vorágine libidinosa que gira en torno a la sexualidad en la España franquista. El deporte y el coto no solo evocan la contienda civil, sino que originan otros conflictos ideológicos y generacionales, especialmente, el papel de la mujer en la sociedad española y la revolución sexual de los años sesenta. El filme, pues, subvierte las perversiones sexo-cinegéticas de la falocracia franquista. Estas confrontaciones, junto con la excitación venatoria, la ansiedad sexual de los escopeteros sin mujeres y la inminencia de la muerte articulan el suspense del filme. El dramatismo y el naturalismo implícitos en la venación permiten a Saura romper unas lanzas a favor de la liberación y la tolerancia sexuales. No cabe duda de que, bajo capa de cazador, Saura, logra (homo)erotizar su película, erotización que ensancha sus horizontes temáticos y críticos a la vez que hace frente a la estrechez de miras del franquismo. Finalmente, *La caza* inspiró a otros cineastas españoles —Borau, Camus, Berlanga y, en menor medida, Armendáriz—, que también captaron y explotaron nuestra naturaleza cinegético-sexual para realizar sendos éxitos fundamentados en la caza y el sexo.

CONCLUSIONES

Más de cuarenta años después de su estreno, *La caza* es una película que sigue intrigando e inquietando. Su trascendencia artística, histórica e ideológica estriba en sus orígenes interpersonales e intertextuales y, sobre todo, en una concienzuda y provechosa documentación previa que dio como resultado un guión basado en una «técnica acumulativa», varios «planos de realidad», unos personajes polimorfos, una taimada ironía, una vertiente tan terrorífica como aleccionadora y una profundidad filosófica notable.

Las raíces creativas de *La caza* radican en la amistad entre Carlos Saura y Luis Buñuel: el asesoramiento y la presencia del célebre cineasta aragonés en el filme, una colaboración que demuestra el afán de ambos realizadores de mejorar la calidad del cine español haciendo frente a las represiones artísticas del franquismo. Muchos de los resortes estilísticos y filmicos de *La caza* (los primeros planos de bichos, los sueños, el fetichismo, la ambigüedad, la peste, etc.) provienen directamente del cine e ideario buñuelianos. *El carnuzo*, la entomología y el abuso «criminal» de un maniquí en otra *tierra sin pan*, junto con sus implicaciones freudianas y surrealistas, atestiguan esta influencia, y al tiempo evidencian una socarronería de clara ascendencia buñueliana. El personaje más enigmático, Luis, solo se comprende si se vinculan sus rasgos biográficos buñuelianos (su nombre, sus celos, su sensibilidad, su buena puntería, etc.) con los trastornos psicológicos de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*. Más aún, la inmolación de sendos maniqués por parte de Luis y Archibaldo constituye un claro indicio de la conexión sadiana, cinematográfica y personal entre Buñuel, Saura y *La caza*.

Otros detalles de la realización indican que Saura siguió los pasos y acató los consejos del veterano cineasta: su deseo de ejercer un control fé-

reco durante el rodaje, el hacer un «cine de autor», el mantener en vilo al público espectador, la «oscuridad» buñueliana de los personajes y el realizar un filme en clave para los amigos. Las pullas que lanzan los dos cineastas aragoneses contra todo demuestran que cumplieron con su doble deseo de mejorar el cine español y de burlarse del franquismo haciendo que Buñuel tomara parte en un filme que cambió el rumbo de ese cine. Por tanto, *La caza* fue un rayo de esperanza y una lección acerca de la buena expresión cinematográfica para los cineastas españoles jóvenes condenados a faenar en el mundo «subartístico» del franquismo. En cuanto al papel que Buñuel desempeñó en su realización, hay que preguntarse: ¿Qué habría sido de *La caza*, de Carlos Saura y del cine español sin su tutelaje?

Otro mentor particular o lectivo podría haber sido José Camón Aznar. Seguramente, sus exégesis sobre el arte parietal español en *Las artes y los pueblos de la España primitiva* habrían llamado la atención de cualquier director que tratara de realizar una película de forma y fondo cinegéticos. Las primeras secuencias de la cacería matinal recrean las escenas venatorio-bélicas del Neolítico reproducidas en *Las artes y los pueblos*: el dinamismo («el movimiento vertiginoso»), el dramatismo («las huidas despeñadas»), etc. Y así como este escarceo evoca lo que fue «el gozo y la vida» de nuestros antepasados, también señala una existencia basada en «empresas multitudinarias de caza y guerra». Todo ello refuerza el ambiente protohistórico y antropológico de una puesta en escena indicativa del retroceso sociopolítico de la España dictatorial. Paradójicamente, si estas actividades absorbían el vivir del hombre primitivo, esta reinserción fílmica en la naturaleza pone en evidencia que estos quehaceres siguen dominando la vida moderna. Como el texto y las ilustraciones del tratado de Camón Aznar, *La caza* revela una y otra vez la herencia venatoria y bélica del *homo sapiens*, lo que pone en tela de juicio nuestra humanidad. A nivel cinematográfico, parte del hechizo de las «películas cinegéticas» estriba en el hecho de que nos enfrenten con esta ineludible esencia venatorio-guerrera y el subrepticio vaivén entre identificación y repulsión que origina en el espectador.

Según Camón Aznar, a partir del Neolítico el cazador-artista empieza a efigiarse en sus creaciones, convirtiendo así al *homo sapiens* en su tema principal. Saura subvierte esta ancestral exaltación pictográfica (mediante las «fotos» que saca Enrique) a fin de demostrar que sus escopeteros son auténticos espectros físicos y espirituales de nuestros antepasados cazadores-

guerreros-artistas. De hecho, sus ex combatientes pueden considerarse unos *carnuzos* que nos enfrentan con nuestra propia decadencia y mortalidad. En la cacería matinal, Saura contrasta la cooperación tan crucial para el éxito venatorio y la supervivencia en la naturaleza con lo que ocurre después, ya que su cuadrilla representa a la sociedad española de posguerra que no tiene una finalidad tribal ni colectiva. Si en el arte rupestre la preeminencia de la *especie escogida* constituye un tema clave, *La caza* da al traste con esta supremacía. Uno diría que Saura decidió transformar las imágenes «veriformes» de los cazadores-guerreros del arte neolítico en gusanos figurados, representativos de una vileza que no solo censura a una generación de españoles (la «raza» franquista que causó y propagó esta España salvaje), sino que cuestiona la superioridad del ser humano. El descenso al coto de José es un paradójico regreso a un paleolítico actual cuya meta principal es generar una toma de conciencia incitándole al espectador a preguntarse: ¿por qué tanta bestialidad?, ¿qué colectividad es esta? y ¿dónde está la humanidad en este grupo de cazadores?

Otro indicio de la influencia de Camón Aznar es que Saura se valió de la misma «mezcla de abstracción y realismo» que caracteriza el arte parietal neolítico para crear *La caza*. El verismo con que se pintaron las «armas gloriosas» y otros útiles venatorios de antaño se repite de nuevo en la objetivación de estos enseres en celuloide. El fetichismo armamentístico prehistórico enlaza claramente con la fascinación y el suspense que estimulan las imágenes de «armas letales» en el cine actual. La necesidad que siente Saura de mantener ojo avizor al espectador se remonta a las magias de participación y propiciación que explica Camón Aznar en su tratado. Las voces en *off*, el mirar por un visor u observar por unos prismáticos, el emplazar la cámara justo detrás de la línea de fuego invitan subliminalmente al público a identificarse con los cazadores-guerreros fílmicos o, al menos, a dejarse encantar (¡o repeler!) por lo que hacen en la pantalla. Todo está calculado para hacer al espectador partícipe en la acción, para propiciar su atención y convertirlo así en un más hábil cazador de imágenes.

La repetición de tomas y la creciente violencia han de considerarse secuencias propiciatorias que indican —como muchas escenas venatorias prehistóricas— que todo va a abocar en la muerte de la presa o del cazador. Saura no solo trata de inquietar sino de ganarse la voluntad del espectador a fin de mostrarle que algo anda mal en España. Lo instintivo, lo visceral y

lo feral rezuman a través de las escenas de *La caza* y las de las otras «películas cinegéticas» y por eso fascinan, desconciertan y asustan.

La caza conecta claramente con el cine de terror, ya que no solo se montó sobre varios «planos de realidad», sino sobre múltiples «planos de miedo». Pero lo amedrentador de la cinta se origina claramente en lo que Camón Aznar denomina el «terror cósmico», es decir, la aprensión del hombre primitivo al hallarse rodeado de los misterios y peligros de la naturaleza. Saura logra estimular este sentimiento de desamparo situando a sus urbanitas en un terreno cada vez más horroroso: desértico, poblado de bichos repugnantes, salpicado de cuevas, etc. Su genialidad estriba en evocar aquel pavor existencial y potenciarlo aludiendo a los tipos de miedo más conocidos por el público espectador: catástrofes bíblicas, cataclismos espaciales provenientes de la ciencia ficción, lo preternatural, una pandemia conejera y, finalmente, la contaminación nuclear y la sempiterna amenaza de una hecatombe atómica. Es sabido que lo inefable, las transgresiones de las leyes de la naturaleza y lo desconocido son algunos de los principales reclamos del cine de terror. Saura enlaza hábilmente la imprevisibilidad y la esencia mortífera de una excursión cinegética con una sensación de presagio y de horror ilimitado para ir acumulando capas de miedo y, como en el arte parietal, crear su propio sortilegio propiciatorio.

Hay que concluir que Camón Aznar ha de considerarse como una presencia plausible en la realización de *La caza*. Es decir, su libro, *Las artes y los pueblos primitivos de la España primitiva*, aclara los cimientos artísticos de *La caza* y parte de su temática: nuestra esencia mortífera, nuestro *hubris* y nuestro miedo existencial; más aún, establece la continua importancia de la caza en las artes y las letras españolas durante la segunda mitad del siglo XX y, muy en particular, en el cine.

El obvio aprovechamiento de *El libro de la caza menor* de Miguel Delibes y «La caza» de José Ortega y Gasset apoya la hipótesis del uso de *Las artes y los pueblos de la España primitiva* como parte de la documentación previa que utilizaron Carlos Saura y Angelino Fons en la elaboración del guión. De hecho, se debe hablar de un doble fondo documental en *La caza*: primero, las lecturas e investigaciones de los coguionistas y segundo, su anhelo de crear, como ha afirmado Saura, un aire documental y «objetal» levantado sobre los varios «planos de realidad». Paradójicamente, los bisoños cineastas se hicieron excelentes rastreadores y predadores intertextuales. Su coopera-

ción y oportunismo, junto con las posteriores labores en equipo durante el rodaje, ponen en evidencia que el cineasta encarna la herencia venatoria y artística del *homo sapiens*. Gracias a estas lecturas y el propósito noticiero de los guionistas, se puede afirmar que *La caza* se levantó sobre tres planos históricos: una España tribal y prehistórica; otra España subdesarrollada, tradicional, agropecuaria; y finalmente, la España «nunca vista» de los urbanitas, con un pie en la modernidad. Los otros directores de «películas cinegéticas» explotarían esta conciencia paleontológica y el amplio espectro historiográfico y etnográfico de la caza al crear sus versiones de este tríptico de España.

El dominio común cinegético y los textos de Delibes y Ortega explican los tres «planos de realidad» venatorios que son claves en *La caza*: el descaste, la historia natural y las modalidades de la caza del conejo así como la «mismisidad» de la caza; es más, estos conocimientos también esclarecen muchos detalles estilísticos, temáticos e ideológicas de la película. La tríada «caza deportiva-pestes-descaste» actualiza *La caza* al mismo tiempo que articula el eje pasado-presente-futuro del filme. El cazador deportivo orteguiano —un paleolítico provisional tan mortífero como farsante— aclara la esencia salvaje de los escopeteros filmicos y su ambiguo vaivén entre primitivismo y modernidad. Juan, el guarda-furtivo, un «troglodita avecindado en nuestros pueblos» absolutamente orteguiano; es también un cazador «de oficio» que resalta la falsedad de los urbanitas cuando cazan «a toro suelto», ya que según Delibes, la caza de conejos con hurones es una modalidad pintoresca pero poco deportiva, y para Ortega: «la especie menos gloriosa de caza». Asimismo, Juan documenta la persistencia del huronero en el *hinterland* español de la posguerra, una figura tan desgraciada como folclórica y que, por extensión, ironiza la España «diferente» del franquismo; pero es más: la caza «a toro suelto» evoca una manera ancestral de mantener en jaque a la población conejera del campo, un control que anticipa y critica el uso de la mixomatosis. Puede verse, asimismo, como una antigua pugna entre la civilización y la barbarie que, a su vez, cuestiona el predominio de la *especie escogida*. La «comadreja salvaje» es también un animal «vampiresco» y «cavernario» que enfatiza sutilmente los visos horroríficos de *La caza*. Si bien es cierto que Juan proporciona un elemento de «color local» al filme, también lo es que personifica el orteguiano «odio fiera» del vasallo hacia el señor que detenta el derecho de cazar y lo trata mal. Todas estas rencillas civiles evocan a la España medieval y clasista que aún persiste en pleno siglo XX y cuyos máximos representantes se metaforizan en los per-

sonajes del terrateniente, José, y del «magnate», Paco. Este puede verse como un probable remedo fílmico de otro «mal bicho» y experto en huronear disidentes: Francisco Franco. Finalmente, debe notarse que dos descendientes reales de Juan —Ángel, el Alimañero de *Furtivos* y Tasio— encarnarán estos conflictos al ser convertidos en los protagonistas de los filmes de Borau y Armendáriz. De nuevo, impresiona el gran partido que los coguionistas sacaron de sus investigaciones, una documentación que deja ver la enjundia venatoria, sociohistórica y filosófica de todas las «películas cinegéticas».

Gracias a Miguel Delibes y su portavoz fílmico, José, los cineastas convierten al conejo, «el comodín cinegético» español, y a su historia natural en un comodín metafórico. Es decir, «la pieza más popular y representativa de la caza menor en España» (Banderas, 2005: 52) ejemplifica a la perfección la mezcla de abstracción y realismo que las presas y los predadores les proporcionan a los cineastas «cinegéticos». Irónica y trágicamente, la superabundancia de gazapos en España constituía una plaga dañina para el agricultor y una bonanza para el cazador, además de posibilitar una «entente cordial» entre estos sectores de la población; pero esta abundancia será diezmada por la mixomatosis, la plaga que estropeará esta paz campestre-cinegética en una España ya apestada. Por tanto, el inerme conejo de monte español resulta ser un bicho tan conflictivo como paradójico. A nivel global, el traslado de conejos a Australia y los intentos de erradicar la consiguiente explosión demográfica conejera en aquel país (y más tarde en Europa) introduciendo la mixomatosis ponen en solfa las desastrosas intervenciones del hombre en el medio natural. El animal y la peste constituyen, pues, una metonimia de nuestra «irracionalidad» e «ininteligibilidad». La explotación fílmica de este desmán científico entronca *La caza* con las películas de terror basadas en el mito de Frankenstein y el libro de Mary Shelley, pero la mixomatosis genera más planos de alarma y revela otro nivel de intertextualidad cinematográfica y literaria, ya que lanza una advertencia conservacionista que, con toda seguridad, proviene de Ortega, Buñuel y Delibes. Las otras «películas cinegéticas» también denuncian los actos de tropelía cinegéticos a fin de cuestionar el concepto de «progreso». Todos estos filmes han de verse como cuentos aleccionadores que deshumanizan y desmitifican al *homo sapiens*; de ahí gran parte de la ambigüedad y el encanto que encierran estas obras cuyo objetivo principal es poner en tela de juicio el porvenir de la humanidad.

El pensamiento de Thomas Hobbes permite una aproximación etiológica a *La caza* que señala su profundidad ideológica. De hecho, los paralelismos entre el *Leviatán* y *La caza* son tales que el filósofo inglés podría considerarse otro pilar lectivo e intertextual del filme. Del mismo modo que el *Leviatán*, la cinta sauriana tiene sus orígenes filosóficos en «las miserias y horrores que acompañan a toda guerra civil» y una sociedad dislocada; léase una cuadrilla de ex combatientes-cazadores desplazada a un coto-campo de batalla. Allí también la vida del hombre se torna «solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta» y el compañerismo y la cooperación que caracterizan la labor en equipo de un bando de cazadores degenera en «la lucha de cada hombre contra cada hombre». Los escopeteros pretenden practicar una de las «ocupaciones felices» del ser humano moderno, pero paradójica y hobbesianamente, «un constante peligro de perecer con muerte violenta» mina la excursión y genera una desconfianza mutua que agrava la conflictividad entre los cazadores; por tanto, la finca de José puede considerarse un irónico «nuevo mundo» leviatánico y en el que los escopeteros se dedican a «la rapiña y venganza». No obstante, ahí también «el más débil tiene fuerza suficiente para matar al más fuerte», pero esta igualdad conatural que debería engendrar un «espíritu democrático», desemboca, a causa de la desconfianza, de la competencia y de la búsqueda de gloria hobbesianas, en la misma destrucción mutua que el escritor pronostica en el *Leviatán*. Tanto el pensador británico como el realizador español intentan sacar a sus respectivos pueblos de la barbarie si bien este opta por crear una moraleja tan amedrentadora como su cacería: el descaste final; es decir, el desenlace de su filme recrea una destrucción mutua indiscutiblemente leviatánica. Debe notarse que *Furtivos*, *Los santos inocentes* y *Tasio* terminarán también con sendos descastes.

A nivel sociopolítico, los cazadores fílmicos vienen a encarnar otra confrontación leviatánica, la existencia entre la *libertas* y el control estatal. Si para Hobbes un *Leviatán* es un poder común soberano que vigila y garantiza la paz y la seguridad, dadas las ambiciones y la desconfianza de los escopeteros, esta figura brilla por su ausencia en *La caza*. La finca abandonada y su dueño representan a la perfección este absentismo; y la inmisericordia, la malicia y la vulnerabilidad de los venadores evidencian el vacío cívico del franquismo. En su película, y a fuer de Hobbes en su tratado, Saura enfrenta el *jus naturale* y la *lex naturalis* (la defensa propia y la supervivencia *versus* nuestra obligación para con el prójimo), un conflicto filosófico de rancio

abolengo que genera gran parte de la tensión en la película. La ley del Evangelio promulgada por Hobbes es un espectro que aletea sobre todas las «películas cinegéticas». Son obras que instan al público espectador a aceptar la igualdad y la necesidad de todos de contribuir debidamente a la creación de una sociedad más justa; es decir, las desavenencias personales y las discordias civiles que apuntalan la trama de las «películas cinegéticas» también rompen una lanza a favor de un «espíritu democrático» muy leviatánico.

Otro vínculo clave entre la filosofía de Hobbes, la caza y el cine es la necesidad de mirar; esta mirada avizoradora del venador orteguiano y la mirada anticipadora de Hobbes se fusionan en Enrique: sus muchas observaciones no solo guían al espectador, sino que ensalzan la trama potenciando nuestra escopofilia. Aún más, tanto mirar y remirar orteguiano agrega una sensación de urgencia transitoria a este trágico y precario símbolo de la juventud española. Como Hobbes en el *Leviatán*, el joven de *La caza* pretende dotar al espectador con «lentes de aumento» para que en el futuro evite recaer en un estado de la naturaleza. De ahí que sea posible atisbar un mensaje esperanzador en Enrique y en lo que es una historia trágica. Finalmente, Hobbes enriquece nuestra comprensión del aprovechamiento de la caza en las otras «películas cinegéticas»: estas, sin duda alguna, se basan en una reinserción de sus personajes (y el público espectador) en el estado natural, reflejan las miserias y horrores de la guerra civil y visualizan la lucha de cada hombre contra cada hombre. Todos estos filmes pretenden encaminar a España hacia un gobierno más ecuaníme y a una sociedad más igualitaria y cívica al mostrar que fuera de la comunidad solo hay incertidumbre, barbarie y muerte. Si bien los cazaderos, los personajes y los motivos de las «películas cinegéticas» no han surgido de las páginas del *Leviatán*, el tratado sí ayuda a comprenderlos.

Tucídides y la *Historia de la guerra del Peloponeso* respaldan la hipótesis de una presencia hobbesiana en *La caza*. El hecho de que varios capítulos de la *Historia* versen también sobre las desastrosas secuelas de una guerra civil y una plaga que diezma Atenas puede ser mera coincidencia. No obstante, el historiador griego pronosticó la reaparición de la triple catástrofe ateniense (guerra civil, *stásis* y plaga) que se dramatiza en la cinta sauriana. Tucídides posibilita ahondar en la profundidad histórica, filosófica y psicológica (la secuencia 25) de la película, además de considerarla no solo como una crítica de la sociedad española del momento, sino de una hu-

manidad que no escarmienta. Acaso este destino sea la tragedia más desgarradora del filme; por tanto, Tucídides y Hobbes solidifican, filosófica e historiográficamente hablando, el eje pasado-presente-futuro de *La caza*. Asimismo, sus aprensiones agregan (y esclarecen) otro «plano de miedo»: el pavor ante un futuro sociopolítico inseguro. El espectador español de los sesenta debió de identificarse con este miedo, ya que la cuadrilla sauriana metaforiza a un Régimen «apestado» y al *carnuzo* que lo regenta. Esta precariedad fílmica corría pareja con una pregunta palpitante que rondaba por las mentes del pueblo español a mediados de los años sesenta: ¿Cuando muera Franco...? Finalmente, esta carga filosófica y sociohistórica ayudó a causar una impresión favorable para *La caza* entre el público espectador y los críticos en el extranjero, los cuales estaban muy familiarizadas con las secuelas del fascismo y la guerra.

Los venadores fílmicos se hallan rodeados de la *muerte producida* orteiguiana o, según Saura, «situaciones límite por excelencia». El cazador es, por naturaleza, consciente de su mortalidad y las matanzas de conejos, las secuelas de la guerra, la mixomatosis, el suicidio de Arturo, etc., enfatizan la «ininteligibilidad» de la muerte. Significativamente, y al igual que los atenienses de Tucídides, los cazadores saurianos también dan rienda suelta a sus impulsos hedonistas, puesto que todos se rigen de acuerdo con el precepto de Hemingway: «Lo moral es lo que le haga a uno sentirse bien». De hecho, resulta difícil decidir cuál de los personajes es más desaprensivo. Saura vuelve a mofarse e ironizar creando una carrera de abyección entre sus urbanitas que desemboca en la demencia y en la «ininteligibilidad»: un descaste que no permite a ninguno (ni a nadie) «sentirse bien». Tucídides y Hobbes ayudan a explicar, pues, la agresividad e inmoralidad de los venadores, además de evidenciar las enormes posibilidades ideológicas, éticas y aleccionadoras de la venación. Los otros directores cinegéticos explotarían la permisividad, el consumismo y la locura venatoria del cazador deportivo y con los mismos objetivos que Saura.

Si bien ha pasado prácticamente desapercibida, la erotización de la caza constituye el motivo más socarrón y más propiciatorio de *La caza*. Saura explota descaradamente la hombría y el falocentrismo del cazador y de sus enseres en el filme. Ahora bien, el desplazamiento al campo venatorio siempre se consideró una oportunidad o excusa para volverse uno libertino, que es exactamente lo que hace Saura en su «safari»; por tanto, este aspecto de la

caza deportiva potencia la vertiente documental del filme. De otra parte, la caza aumenta la ambigüedad erótica de la cinta, puesto que puede verse como una actividad masturbatoria y homoerótica, o como una agresividad heterosexual falocéntrica; sin duda, la búsqueda del placer y las frustraciones sexuales inciden en la creciente agresividad entre los veteranos. Es más, Saura ridiculiza a los censores y al cazador deportivo simultáneamente, transformando así sus útiles en los símbolos itifálicos con los cuales practican un onanismo descarado cuando manosean y frotan sus armas delante de la cámara, miran revistas eróticas y hablan de mujeres al tiempo que al espectador «alerta» y «avizorador» se le proporciona la posibilidad de captar que está viendo una película pornográfica. A este nivel se libró otro conflicto civil, ya que a causa de la censura, los realizadores del franquismo —como las presas ante los predadores— eran también unos «profesionales del miedo» que hacían lo posible para no ser pillados por estos cazadores «de oficio». La perversidad y el humor de estas escenas son tremendos y uno se maravilla de que *La caza* pudiera proyectarse en las salas comerciales. Las otras «películas cinegéticas» (sobre todo *Furtivos* y *La escopeta nacional*) darían buena cuenta de las posibilidades artísticas de nuestra esencia sexo-cinegética.

Saura aún magistralmente nuestros ardores venatorios y nuestras ansias sexuales con la caza deportiva. El mejor ejemplo de ello es Enrique: el «conejo» de la cuadrilla es un neófito venatorio y primerizo sexual que pasa por un ancestral rito de iniciación tribal; no obstante, su inexperiencia subraya una de las causas de la agresividad y de la rivalidad entre los ex combatientes: una autoimpuesta y natural escasez del bello sexo durante la cacería. Saura torpedea las esencias felicitarias de la caza —la hombría, la fusión masculina, el escapismo, etc.— creando una genial ausencia-presencia de mujeres (fotos, revistas porno, el maniquí, Maribel, Lucía y la pubescente sobrina) que genera la animadversión de todos. Crea, pues, unas «situaciones límite» sexuales en las que el «turístico» sol de España caldea aún más una puesta en escena repleta de frustraciones y agresividades carnales. Eros y Tánatos rondan por esta paramera sexual, y significativamente, los conejos y la madre naturaleza vencerán a estos perversos prohombres del franquismo. Saura amalgama la «ininteligibilidad» de la muerte con la complejidad del sexo; por tanto, su descenso fílmico a «una manera de ser paleolítica» es también una vorágine libidinosa que aboga por la libertad y la tolerancia sexual. Por otra parte, solemniza el sexo señalando que es imposible reprimir la esencia sexo-cinegética del ser humano. Efectivamente,

lo que José asevera acerca de los hurones —«Los machos, cuando están calientes, se mueren si no tienen una hembra al lado»— será el destino de los solitarios machos ibéricos saurianos. *La caza* participa plenamente en la revolución sexual de los años sesenta: ataca la gazmoñería sexual del franquismo, apoya la liberación sexual (sobre todo de la mujer española) y anticipa el «destape», si no la España obsesionada por el sexo de fin de milenio. Esta subrepticia pero poderosa carga sexual también explica el interés que sigue suscitando la película, que ha de verse desde esta perspectiva como una primera y magistral lección acerca de la asignatura sexual pendiente que España no aprobaría hasta finales del siglo XX.

En suma, *La caza* es una genial fusión de realismo y abstracción que produce múltiples lecturas. El polimorfismo de unos cazadores tan mortíferos como farsantes corre pareja con la polisemia del humilde «comodín cinégetico» (presa, objeto sexual, víctima de los desmanes científicos, etc.) que protagoniza la película. Asimismo, es una historia tan aleccionadora como desgarradora, puesto que nos enfrenta con nuestra «ininteligibilidad» y el hecho de que el hombre solo «es racional con cuentagotas». Su envergadura histórica y filosófica, su profundidad ideológica, su crítica sociopolítica y su humor son abrumadoras. No cabe duda de que a través de la caza Saura denuncia el deporte y parodia al cazador deportivo; pero, paradójicamente, sin la «fabulosa originalidad» del arte parietal, y sin Buñuel, Ortega, Delibes y Hemingway, su tercer largometraje habría sido otro; y sin los artistas prehistóricos, José Camón Aznar y los idearios de Hobbes y Tucídides, tampoco se entenderían las labores intertextuales furtivas de los cineastas ni la forma ni el fondo de *La caza*. Pero, la ironía más grande de la película es que, para realizarla, Saura no tuvo más remedio que hacerse un rastreador, un oportunista y «un cazador» para llevar a cabo su «faena poética». Naturalmente, los otros realizadores cinégeticos tendrían que seguir sus pasos. Por lo tanto, Saura da a luz una nueva estirpe de directores y filmes cinégeticos, iniciando una carrera de matanzas cinematográficas en la que sus sucesores se sentirán obligados a matar tantas o mayores piezas de caza que sus antecesores y en las que «la mejor caza es la caza del hombre». Pero aún más irónicamente, todos estos cineastas serían los beneficiarios de la grandeza artística que la caza en España viene proporcionando a sus «nativos». Estos cineastas son también excelentes continuadores de esta prodigiosa tradición en España: muestras fehacientes, a decir de Camón Aznar, de «la fabulosa aptitud artística de ese pueblo» y «las posibilidades estéticas de género humano».

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. (2003), *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*, Berkeley, University of California Press.
- ANGULO, Jesús, Carlos F. HEREDERO y José Luis REBORDINOS (1996), *Elías Que-rejeta: la producción como discurso*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- y Concha GÓMEZ (1998), *El cine de Montxo Armendáriz*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- ARANDA, J. Francisco (1975), *Luis Buñuel: biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- (1976), *Luis Buñuel: A Critical Biography*, en David Robinson (trad. y ed.), New York, Da Capo.
- ARDREY, Robert (1981), *La evolución del hombre: La hipótesis del cazador*, Madrid, Alianza.
- AUB, Max (1985), *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- BAILEY, Kent G. (1987), «Human Paleopsychology Roots of Pathological Aggression», en Gerard G. NEUMAN (ed.), *Origins of Human Aggression. Dynamics and Etiology*, New York, Human Sciences Press, pp. 50-63.
- BALLO, Jordi, y Xavier PÉREZ (1995), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- BANDERAS, María (2005), «El conejo y sus problemas», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 423, pp. 52-53.
- BARTHOLOMEW, Gail (1983), «The Development of Carlos Saura», *Journal of University Film and Video Association*, vol. 35, n.º 3, pp. 15-33.
- «Berlín: XVI Festival», s. autor (1966), *Nuestro Cine*, n.º 55, p. 61.
- BESAS, Peter (1985), *Behind the Spanish Lens*, Denver, Arden Press.
- BILBATÚA, Miguel, José Luis EGEA, Carlos RODRÍGUEZ, Álvaro DEL AMO y José ROYO (1966), «El Operador: Luis Cuadrado», *Nuestro Cine*, n.º 52, pp. 8-10.
- BLACKMORE, Josiah, y Gregory S. HUTCHESON (eds.) (1999), *Queer Iberia Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press.

- BOLD, Alan (1982), *The Sexual Dimension in Literature*, London, Vision Press.
- BRASO, Enrique (1974), *Carlos Saura. Introducción incompleta*, Madrid, Ediciones B.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés.
- CAIRD, Rod (1993), *Ape Man*, New York, Macmillan.
- CALONGE RUIZ, Julio (1990), «Introducción», en Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso I-VIII*, Juan José Torres Esbarranch (trad.), Madrid, Gredos, pp. 7-110.
- CAMÓN AZNAR, José (1954), *Las artes y los pueblos de la España primitiva*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CAMPOS, Vicén (2003), «Carlos Saura: An Individualist in Conversation», en *Carlos Saura: Interviews*, en Linda M. Willem (ed.), Jackson, Mississippi, University of Mississippi Press, pp. 32-41.
- CANEQUE, Carlos, y Maite GRAU (1993), *Bienvenido Mr. Berlanga*, Barcelona, Destino. «Carlos Saura», <http://www.cinegira/carlos_saura>, s. pág.
- COCHRANE, Charles Norris (1929), *Thucydides and the Science of History*, London, Oxford University Press.
- COHN, Bernard (1974), «Entretien avec Carlos Saura», *Positif*, n.º 159, pp. 27-33.
- CUETO, Roberto (ed.) (2008), *La caza — 42 años después*, Valencia, IVAC.
- DE LA COLINA, José, y Tomás PÉREZ TURRENT (1986), *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, México, Planeta.
- DEL AMO, Álvaro, Miguel BILBATÚA y Carlos RODRÍGUEZ SANZ (1966), «Conversación con Carlos Saura: En Busca de una Realidad Total», *Nuestro Cine*, n.º 51, pp. 18-25.
- DELIBES, Juan (2008), «Plaga de conejos ¿una novela de ficción?», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 460, p. 12.
- DELIBES, Miguel (1964), *El libro de la caza menor*, Barcelona, Destino.
- D'LUGO, Marvin (1990), «The Politics of Memory: Saura and the Civil War on Screen», en Kathleen M. Vernon (ed.), *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 46-61.
- (1991), *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press.
- DUNDES, Alan (ed.) (1994), *The Cockfight: A Casebook*, Madison, Wisconsin University Press.
- DURGNAT, Raymond (1968), *Luis Buñuel*, Berkeley, California University Press.
- EDMUNDS, Lowell (1975), «Thucydides' Ethics as Reflected in the Description of Stasis (3.82-83)», *Harvard Studies in Classical Philology*, n.º 79, pp. 73-92.
- EDWARDS, Gwynne (1982), *The Discreet Art of Luis Buñuel*, London, Marion Boyars.
- (1995), *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, New York, Marion Boyars.

- «El Músico: Luis de Pablo», s. autor (1966), *Nuestro Cine*, n.º 52, p. 11.
- EVANS, Peter William (1995), *The Films of Luis Buñuel*, Oxford, Clarendon Press.
- (ed.) (1999), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- FUENTES, Víctor (1993), *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses.
- (2000), *Los mundos de Luis Buñuel*, Madrid, Akal.
- (2004), «La intertextualidad con la novela gótica y decadentista como constante de la crisis de la modernidad en el cine de Buñuel», en George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), *Cine-Lit V: Essays on Hispanic Film and Fiction*, Corvallis, Oregon, Cine-Lit Publications, pp. 106-113.
- (2005), *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*, Madrid, Tabla Rasa.
- FUSI, Juan Pablo (1985), *Franco. Autoritarismo y poder personal*, Madrid, El País.
- GAMO, Pedro (1999), «Rafael Navarro: La pasión por el hurón», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 351, pp. 80-81.
- GARCÍA BUÑUEL, Pedro Christian (1985), *Recordando a Luis Buñuel*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio (1991), *Veinticinco estampas de la España antigua*, Madrid, Austral.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (1990), *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy.
- GRAY, Glen (1959), *The Warriors: Reflections on Men in Battle*, New York, Harcourt, Brace.
- GUBERN, Román (1986), *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- HEMINGWAY, Ernest (1932), *Death in the Afternoon*, New York, Scribner's.
- (1982), *Muerte en la tarde*, Lola Aguado (trad.), Barcelona, Planeta.
- HEREDERO, Carlos F. (1990), *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española.
- HERRERA, Ángel-Antonio (1992), *El falo*, Madrid, Temas de Hoy.
- HERRERA, Javier (comis.) (1999), «Pretexto, contexto e hipertexto en *Las Hurdes/Tierra sin pan*», en *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, Madrid, MEIAC, pp. 10-37.
- (2004), «Contra Dalí, cineasta amateur. Un texto inédito de Arturo Ruiz Castillo», en *Actas del II Encuentro de Historiadores. Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Guadalajara, Diputación Provincial, pp. 183-94.
- HIGGANBOTHAM, Virginia (1988), *Spanish Film Under Franco*, Austin, Texas University Press.
- HOBBS, Thomas (1996), *Leviatán*, Carlos Mellizo (trad.), Madrid, Alianza [1.ª ed., 1651].

- HOBBS, Thomas (2000), *De Cive*, Carlos Mellizo (trad.), Madrid, Alianza [1.^a ed., 1651].
- HOPEWELL, John (1985), *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero.
- KEELEY, Lawrence H. (1996), *War Before Civilization*, New York, Oxford University Press.
- KINDER, Marsha (1993), *Blood Cinema*, Berkeley, California University Press.
- La Biblia* (1983), Nueva York, Sociedad Bíblicas Unidas.
- La caza*, press-book (1966), sin lugar de publicación, Elías Querejeta P.C.
- LABANYI, Jo (1999), «Fetishism and the Problem of Sexual Difference in Buñuel's *Tristana* (1970)», en Peter William Evans (ed.), *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, pp. 76-92.
- LILLO, Gastón (ed.) (2003), *Buñuel: El imaginario transcultural, L'imaginaire transculturel, The Transcultural Imaginary*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- Lista de diálogos de: La caza*, Madrid, ICAA, s. fecha.
- LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio (1991), «Algunos aspectos de la evolución de la caza en España», *Agricultura y Sociedad* (enero-marzo), pp. 13-51.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto, y Vicente MOLINA-FOIX (2003), «From Black Spain to Silver Bears: Part One», en Linda M. Willem (ed.), *Carlos Saura: Interviews*, Jackson, Mississippi, University of Mississippi Press.
- MELLIZO, Carlos (1996) «Prólogo a *Leviatán*», en *Leviatán. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza, pp. I-XIX.
- (2000), «Prólogo a *De Cive*», en *De Cive. Elementos filosóficos sobre el ciudadano*, Madrid, Alianza, pp. 7-26.
- MOLINER, María (1977), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MONEGAL, Antonio (1998), «Images of War: Hunting the Metaphor», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Minneapolis, Minnesota University Press, pp. 203-215.
- MONICK, Eugene (1989), *Phallos Sacred Images of the Masculine*, Toronto, Inner City Books.
- MONLEÓN, José (1966), «Nuevo cine español», *Nuestro Cine*, n.º 51, p. 4.
- Álvaro DEL AMO y Carlos RODRÍGUEZ (1966), «El Productor: Elías Querejeta», *Nuestro Cine*, n.º 51, pp. 5-7.
- MONTAGU, Ashley (1976), *The Nature of Human Aggression*, New York, Oxford University Press.
- MONTERDE, José Enrique (1989), «El cine histórico durante la transición política», en Vicente Bonet et ál. (eds.), *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 45-63.
- NEUMAN, Gerard G. (1987), «Past and Present Thinking on Aggression», en Gerard G. Neuman (ed.), *Origins of Human Aggression. Dynamics and Etiology*, New York, Human Sciences Press, pp. 17-28.

- ÑUDI, José Ignacio (1999), «Un “descaste” casi descartado», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 351, pp. 24-29.
- (2000), «El “descaste” al borde de la extinción», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 362, pp. 26-30.
- (2005), «Todas a una», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 417, p. 3.
- (2006), «Halagüeño futuro para el conejo», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 433, p. 3.
- OMS, Marcel (1981), *Carlos Saura*, Paris, Edilig.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962), *La caza y los toros*, Madrid, Espasa-Calpe [1.ª ed. 1943].
- ORWIN, Clifford (1988), «Stasis and Plague: Thucydides on the Dissolution of Society», *Journal of Politics*, n.º 50, pp. 831-847.
- «Palmarés del XVI Festival Internacional Cinematográfico de Berlín» (1966), s. autor, *Nuestro Cine*, n.º 55, pp.60-61.
- POUNCEY, Peter R. (1980), *The Necessities of War. A Study of Thucydides' Pessimism*, New York, Columbia University Press.
- PREGO, Victoria (1995), *Así se hizo la transición*, Barcelona, Plaza y Janés.
- PROCTOR, Dennis (1980), *The Experience of Thucydides*, Warminster, Wilts, England, Aris & Phillips.
- PURROY, Francisco, y Juan M. VARELA (1982), *Las especies de caza. Guía práctica para su identificación*, Madrid, INCAFO.
- RENTERO, Juan Carlos (2003), «Interview with Carlos Saura», en Linda M. Willem (ed.), *Carlos Saura: Interviews*, Jackson, Mississippi, University of Mississippi Press, pp. 22-31.
- «Resumen de Algunas Críticas de Prensa», s. autor, *Cine-asesor*, noviembre, 1966, p. 298.
- RIAMBAU, Esteve (2007), *Ricardo Muñoz Suay: Una vida en sombras*, Barcelona, Tusquets.
- RIPOLL Y FREIXES, Enric (1992), *100 películas sobre la guerra civil española*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias e Hispanoamericanas.
- RUCAR DE BUÑUEL, Jeanne (1990), *Memorias de una mujer sin piano*, Marisol Martín del Campo (comp.), México, Alianza Editorial Mexicana.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia (2006), *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Madrid, EGEDA.
- SÁNCHEZ GASCÓN, Alonso (2009), «Noviazgo y título de montero», *Trofeo Caza y Conservación*, n.º 466, pp. 34-35.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988a), *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (1988b), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1993), *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (1998), *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1999), «De Las Hurdes a *Tierra sin pan*», en Javier Herrera Navarro (comis.), *Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel*, Madrid, MEIAC, pp. 38-75.
- SANDRO, Paul (2003), «Putting the Squeeze on Thought: Buñuel's Naturalism and the Threshold of the Imagination», en Gastón Lillo (ed.), *Buñuel: El imaginario transcultural, L'imaginaire transculturel, The Transcultural Imaginary*, Ottawa: University of Ottawa Press, pp. 33-46.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia (2003), *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa.
- SANTOS FONTENLA, César (1966), «Tiempo de violencia: *La caza* de Carlos Saura», *Nuestro Cine*, n.º 51, pp. 12-17.
- «Nuevo cine español en Molins del Rey», *Nuestro Cine*, n.º 51, p. 52.
- SAURA, Carlos (1965), «Notas sobre *La caza*», *Griffith*, n.º 2, p. 37.
- SCHWENGER, Peter (1985), *Phallic Critiques Masculinity and the Twentieth Century*, London, Routledge.
- SEGAL, Lynne (1994), *Straight Sex*, Los Ángeles, Berkeley University Press.
- SENIFF, Dennis P. (1992), *Noble Pursuits: Literature and the Hunt*, Diane M. Wright y Connie L. Scarborough (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- SLOMB, Gabriella (1990), «Hobbes, Thucydides and the Three Greatest Things», *History of Political Thought*, vol. XII, n.º 4, pp. 565-586.
- SOTO CARMONA, Álvaro, y Abdón MATEOS (1997), *El final del franquismo, 1959-1975: la transformación de la sociedad española*, Madrid, Historia 16.
- SUEIRO, Daniel, y Bernardo DÍAZ NOSTY (1986), *Historia del franquismo*, Madrid, SARPE.
- SWAN, James A. (1994), *In Defense of Hunting*, San Francisco, Harper Collins.
- TEJADA, Luis Alonso (1979), «Las cacerías del franquismo», *Historia 16*, n.º 37, pp. 19-30.
- THOMAS, Hugh (1983), *La guerra civil española*, Barcelona, Grijalbo.
- TORRES, Augusto M. (1973), *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *Buñuel y sus discípulos*, Madrid, Huerga & Fierro.
- y Vicente MOLINA-FOIX (1969), «Entrevista con Carlos Saura», *Nuestro Cine*, n.º 88, pp. 27-34.
- TUCÍDIDES (1972), *History of the Peloponnesian War*, Rex Warner (trad.), London, Penguin.
- (1990), *Historia de la guerra del Peloponeso*, Juan José Torres Esbarranch (trad.), Madrid, Gredos.
- TRUEBA, Fernando (2006), *Diccionario del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- UMBRAL, Francisco (1985), *Fábula del fálo*, Barcelona, Kairós.

- VASVARI, Louise O. (1999), «The Semiotics of Phallic Aggression and Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the *Libro de buen amor*», en *Queer Iberia*, pp. 130-156.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1987), *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Barcelona, Planeta.
- WESTROP, Hodder M., y C. Staniland WAKE (1970), *Ancient Symbol Worship. Influence of the Phallic Idea in the Religions of Antiquity*, New Delhi, Kumar Bros.
- WILLEM, Linda (ed.) (2003), *Carlos Saura: Interviews*, Jackson, Mississippi University Press.
- WILLIAMS, Linda (1981), *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Urbana, University of Illinois Press.
- WOOD, Guy H. (1999), «La inspiración prehistórica e iconográfica de *La caza* de Carlos Saura», *LA CHISPA '99 Selected Proceedings*, pp. 359-374.
- (2000), «Stásis y peste en *La caza* de Carlos Saura», en George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), *Cine-Lit 2000 Essays on Hispanic Film and Fiction*, Corvallis, Oregon, Cine-Lit Publications, pp. 142-151.
- (2002), «Thomas Hobbes y Carlos Saura: Una aproximación leviatánica a *La caza*», *FilmHistoria*, n.º 1-2, vol. XII, pp. 1-15.
- (2003a), «Plagios, plagas y descartados en *La caza* de Carlos Saura», *Letras Peninsulares*, vol. 16, n.º 1 (Spring), pp. 163-180.
- (2003b), «*La caza*, o Carlos Saura y el sexo», *España Contemporánea*, n.º 2, pp. 105-117.
- (2007), «Luis Buñuel, Carlos Saura y la creación de *La caza*», en Cristina Martínez-Carazo y Javier Herrera (eds.), *Hispanismo y cine*, Madrid, Iberoamericana, pp. 293-308.
- ZULAIKA, Joseba (1992), *Caza, símbolo y eros*, Madrid, Nerea.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Luis Buñuel: intrépido explorador, cazador y cineasta en California durante los años treinta	23
2. Carlos Saura y Luis Buñuel durante el rodaje de <i>Llanto por un bandido</i>	28
3. Las cabezas de burros muertos en <i>La edad de oro</i> y <i>Las Hurdes/Tierra sin pan</i> y la cabeza del conejo apestado en <i>La caza</i>	32
4. Las cabezas de Alejandro (Jorge Mistral) en <i>Abismos de pasión</i> , y de Paco y Luis en <i>La caza</i>	34
5. La cara de Dalí en <i>Persistencia de la memoria</i> , la de Luis en <i>La caza</i> y el ojo de José durante la siesta	35
6. Luis Buñuel durante su exilio en EE.UU. en los años treinta y cuarenta y el director durante el rodaje de <i>La Vía Láctea</i>	37
7. Los buitres tiroteados en <i>Abismos de pasión</i>	43
8. Los matarifes de <i>Abismos de pasión</i> y <i>La caza</i>	52
9. Alberto, su madre y la criada en <i>Susana</i> , y la langosta «cazada» por Alberto	56
10. Detalles entomológicos de <i>Abismos de pasión</i> y <i>La caza</i>	57
11. La incineración/inmolación de los maniqués en <i>Ensayo de un crimen</i> y <i>La caza</i>	62
12. Paco, Enrique y el maniquí en <i>La caza</i>	63
13. La oruga y Luis, el entomólogo de <i>La caza</i>	64
14. Carmen se baña y Enrique la observa con prismáticos: el <i>voyeurismo</i> en <i>La caza</i>	66
15. La quema del maniquí y las revistas en <i>La caza</i>	67
16. La «caza» de don Guadalupe en <i>Susana</i>	68
17. Escena precacería: la preparación de los enseres cinegéticos/falocéntricos	69
18. La incineración de una de las revistas	70
19. El campamento y la socarronería persistente en <i>La caza</i>	72

20. Los <i>carnuzos</i> de <i>La caza</i> y <i>Elisa, vida mía</i>	79
21. Cazadores parietales	83
22. Campamento prehistórico	84
23. El campamento de <i>La caza</i>	85
24. Primeros planos de cazadores y armas en <i>La caza</i>	86
25. La polisémica pistola Luger y el fetichismo de las armas en <i>La caza</i>	87
26. La «presentación» de Juan por el visor del rifle de Luis	88
27. Un cazador prehistórico a punto de ser cazado	91
28. Carmen alimenta al cerdo y estimula el <i>voyeurismo</i> de los cazadores	95
29. La modelo remirada y apresada en <i>La caza</i>	97
30. La cuadrilla de <i>La caza</i> con sus simbólicas presas	98
31. La caza: ocasión de demostrar la reciedumbre y la destreza	99
32. Enrique toma los puntos y hace que el público espectador participe en la cacería	100
33. Las figuras espectrales de los guerreros/cazadores	101
34. Las siluetas y perfiles de los cazadores primitivos y fílmicos	102
35. Los «alados» cazadores primitivos y modernos	111
36. Los guerreros primitivos y «veriformes» se enlazan con los «gusanos» de <i>La caza</i>	113
37. El fotograma de Enrique al final de <i>La caza</i>	114
38. Primer plano de una de las escopetas de <i>La caza</i>	121
39. Cuca cobra un conejo	124
40. El Land Rover rumbo al cazadero	129
41. Juan, el huronero de <i>La caza</i>	142
42. El horror que produce un conejo apestado en la cuadrilla	143
43. El esqueleto en la cueva/búnker	145
44. Francisco Franco, figura leviatánica	156
45. José acecha a Paco	157
46. Carmen y Juan desollando un conejo: el primitivismo del mundo rural español.	161
47. Paco y Carmen miran la revista y potencian el <i>voyeurismo</i>	194
48. El cazador pone patas arriba y manosea su presa	196
49. Las imágenes cinegéticas pueden ser muy falocéntricas	197
50. La agresión cinegética y falocéntrica en <i>La caza</i>	200
51. El falocentrismo prehistórico y moderno y del oficio-deporte	202
52. El maniquí, objetivación de la española, su inmovilismo social y las frustraciones los españoles	207
53. Los cazadores calvos y fálicos	209

La caza: ficha técnica

Dirección	Carlos Saura
Argumento	Carlos Saura
Guión	Carlos Saura y Angelino Fons
Ayudante de Dirección	José Luis Ruiz Marcos
Fotografía	Luis Cuadrado
Cámara	Teodoro Escamilla
Montaje	Pedro Gil del Amo
Música	Luis de Pablo
Jefe de Producción	Primitivo Álvaro
Producción	Elías Querejeta PC (Madrid)
Rodaje en	Aranjuez (Madrid)
Duración	93 minutos
Distribución	Exclusivas Floralva
Estreno	28 de noviembre de 1966 en los cines Gran Vía, Roxy-B, Españoleto, Canciller, Infante (Madrid)

La caza: ficha artística

Ismael Merlo	José
Alfredo Mayo	Paco
José María Prado	Luis
Emilio Gutiérrez Caba	Enrique
Fernando Sánchez Polack	Juan
Violeta García	Carmen

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aceves Castañeda, Luis: 33
Aguado, Lola: 178
Alfonso X el Sabio: 102
Alonso, Ernesto: 44, 61
Anderson, Lindsay: 206
Angulo, Jesús: 25, 29, 55, 161
Antonioni, Michelangelo: 24, 25
Apocalipsis: 59
Aranda, Juan Francisco: 25, 49, 56, 64, 70
Ardrey, Robert: 81, 124
Armendáriz, Montxo: 11, 12, 158, 161, 174, 211, 218
Assimov, Isaac: 60
Aub, Max: 37, 42, 44, 47, 58, 67, 183

Bailey, Kent G.: 159, 171
Balears: 141
Balló, Jordi: 146, 147
Banderas, María: 144, 218
Bardem, Juan Antonio: 24, 27
Berenguer, Luis: 104
Bergman, Ingmar: 48
Berlanga, Luis: véase *García Berlanga, Luis*
Besas, Peter: 113, 180
Biblia: 60, 164
Bilbatúa, Miguel: 48
Bond, James: 195
Borau, José Luis: 11, 12, 104, 158, 163, 174, 211, 218
Bradbury, Ray: 60
Brasó, Enrique: 21-29, 36, 55, 71, 78, 79, 119, 120, 127, 143, 146, 148, 201

Brönte, Emily: 42
Buero Vallejo, Antonio: 27
Buñuel, Luis: 12, 13, 16, 21-39, 41, 42, 44-49, 51, 53-68, 70-72, 74-79, 135, 137, 154, 178, 182, 183, 189, 206, 209, 210, 213, 214, 218, 223
Burdon, Eric: 205
Bush, George W.: 193

Cabello-Castellet, George: 177
Cabo, Federico: 205
Caird, Rod: 105
Calderón de la Barca, Pedro: 47
Caligari, Doctor: 145
Calonge Ruiz, Julio: 175, 191
Camón Aznar, José: 12, 13, 16, 17, 81, 82, 85-88, 90-92, 96, 98, 100, 102, 105, 109, 111-117, 119, 135, 138-140, 214-216, 223
Campos, Vicén: 28
Camus, Mario: 11, 24, 26, 158, 163, 174, 211
Cañeque, Carlos: 26, 37
carnuzo: 33, 46, 49, 53, 57, 74, 75, 78, 79, 180, 182, 187, 213, 215, 221
Carrero Blanco, Luis: 109
Caudillo: 107, 157, 166, 191
Cercas, Javier: 21
Chiarini, Luigi: 79
Churchill, Winston: 155
Cid: 169

- Clinton, Bill: 193
 Cochrane, Charles Norris: 180
 Cohn, Bernard: 24, 26, 27, 75, 78
Conversaciones con Luis Buñuel: 37, 44
 Córdova, Arturo de: 22
 Covarsí, Antonio: 102
 Cuadrado, Luis: 48, 169
 Cuerto, Roberto: 96
Cumbres borrascosas: 42
- Dalí, Salvador: 32, 34, 35, 76, 79
 Darwin, Charles: 165
De Cive: 167
 De la Colina, José: 55, 60, 62, 119, 182, 206
 Del Amo, Álvaro: 29, 31, 39, 41, 46-48, 55, 58, 65, 73, 89, 114, 126, 135, 195, 200, 210
 Defoe, Daniel: 182, 183
 Delibes, Juan: 141
 Delibes, Miguel: 12, 13, 17, 36, 50, 75, 103, 105, 120, 136-142, 144-147, 150-153, 161, 180, 210, 216-218, 223
 Delille/DeLille, Armand: 144-146, 152
 Devorkin, Andrea: 201
 Diamante, Julio: 26
 Dilián, Irasema: 33
 D'Lugo, Marvin: 24, 26, 96, 98, 120, 122, 131, 147, 158, 164, 166, 170, 173, 185, 188
 Doniol-Valcroze, Jacques: 27
 Dreyer, Carl Theodor: 48
 Dundes, Alan: 198
 Durnat, Raymond: 38
 Dylan, Bob: 11
- Eceiza, Antxon: 25
 Edmunds, Lowell: 190
 Edwards, Gwynn: 38, 99, 100, 105
El Jarama: 94
El libro de la caza menor: 17, 36, 103, 105, 136-138, 142, 147, 150, 152, 210
El mundo de Juan Lobón: 104
 Epstein, Jean: 27
 Eros: 75, 201, 222
 Estrabón: 103, 141, 152
 ETA: 109
- Euskadi: 195
 Evans, Peter William: 38, 69
- Fabre, J. H.: 56
 Falla, Manuel de: 23
 Fellini, Federico: 25, 48
 Ferreri, Marco: 24, 26
 Feyder, Jacques: 27
 Films 59: 25
 Flynn, Errol: 106
 Fons, Angelino: 13, 17, 18, 26, 29, 30, 36, 54, 55, 75, 117, 121, 188, 216
Franco: 135
 Franco Bahamonde, Francisco: 18, 35, 41, 46, 49, 99, 106, 108, 135, 156, 157, 160, 163, 166, 167, 171, 184, 185, 218, 221
 Franco Salgado-Araujo, Francisco: 184
 Frankenstein, Víctor: 145, 146, 153, 218
 Freud, Sigmund: 47, 66, 67, 75, 76
Fuenteovejuna: 169
 Fuentes, Víctor: 30, 36, 39-42, 46-49, 54, 56, 59, 61, 65, 69, 73, 74, 76, 119, 137, 178, 184, 185
 Fusi, Juan Pablo: 107, 108, 135, 157, 184, 185
- Gamo, Pedro: 143
 García, Violeta: 38
 García Berlanga, Luis: 11, 12, 24, 27, 31, 158, 163, 174, 202, 211
 García Buñuel, Christian: 45
 García Lorca, Federico: 23, 79
 García y Bellido, Antonio: 99, 103, 123, 141
 Gentil Arcos, María: 56
 Godard, Jean-Luc: 25
 Gómez Rufo, Antonio: 25
 Grau, Maite: 26, 31
 Gray, Glen: 109
Griffith: 36
 Gubern, Román: 31, 40, 48, 106, 120, 135, 162, 164, 168, 169
 Guthrie, Woody: 12
 Gutiérrez Aragón, Manuel: 15, 21, 201
 Gutiérrez Caba, Emilio: 32, 65, 73
 Gymnésiai: 141

- Hamilton, Bernie: 38
 Hefner, Hugh: 193
 Hemingway, Ernest: 54, 75, 111, 128, 150, 178, 183, 185, 191, 221, 223
 Hemócrates: 178
 Heredero, Carlos F.: 161
 Herrera, Ángel-Antonio: 196, 199
 Herrera Navarro, Javier: 13, 16, 21, 35
 Higginbotham, Virginia: 106
 Hinojosa, José María (*el Tempranillo*): 27
Historia de la guerra del Peloponeso: 18, 164, 179, 181-183, 186, 189, 190, 191, 220
 Hitchcock, Alfred: 204
 Hobbes, Thomas: 13, 18, 19, 155-157, 159, 160-174, 176, 179, 184, 187, 189, 219, 220, 221, 223
 Hopewell, John: 106, 164, 185
- ICAA (Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales): 32
 IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas): 17, 21, 22, 26, 32, 81, 82, 117, 146
- Job: 164
Justine: 74
- Keeley, Lawrence H.: 109, 124
 Kenton, Erle C.: 147
 Kinder, Marsha: 164, 205, 210
- L'Osservatore Romano*: 26
 «La caza» (de Ortega y Gasset): 36, 71, 84, 89, 91, 105, 123, 125, 128-130, 150, 153, 160, 210, 216
La persistencia de la memoria: 35
 Labanyi, Jo: 30, 58, 65-67
 Lacan, Jacques: 61
 Laing, R. D.: 193
Las artes y los pueblos de la España primitiva: 13, 16, 17, 81, 85, 101, 111, 115-117, 214, 216
 Laura: 205
Lepus cuniculus: 51
 Leviatán: 155, 156, 160, 164, 167, 169, 219
Leviatán: 13, 18, 19, 155-158, 160, 162, 164, 165, 167-175, 177, 184, 187, 219-221, 223
 Loach, Ken: 206
 López Ontiveros, Antonio: 84, 102, 104
 López Somoza, Luis: 56
Los santos inocentes: 169
- Macomber, Francis: 111
 Macomber, Margot: 111
 Mann, Anthony: 27
 Marías, Julián: 108
 Martí-Olivella, Jaume: 177
 Martínez-Carazo, Cristina: 21
 Martínez Torres, Augusto: véase *Torres, Augusto M.*
 Mayo, Alfredo: 34, 41, 46, 89, 106, 147, 166, 184
 Meersman, Kate: 38
 Mellizo, Carlos: 10, 18, 155, 156, 159, 167, 171
 Mercer, David: 206
 Merlo, Ismael: 34, 41
Mi último suspiro: 61
 Mistral, Jorge: 33, 34
 Molina-Foix, Vicente: 29, 183
 Moliner, María: 135, 183
 Monegal, Antonio: 120, 123, 124, 147, 159, 163, 164, 172
 Monick, Eugene: 198
 Monleón, José: 77
 Montagu, Ashley: 170
 Monterrey, Juan Carlos: 205
 Monterde, José Enrique: 172
 Montllor, Ovidi: 104, 198
 Moreau, Doctor: 145
Muerte en la tarde: 178
 Mulvey, Laura: 66
 Muñoz Suay, Ricardo: 26, 36, 42, 58
Mustela Putorius furo: 45, 51
- Navarro, Rafael: 143
 Neuman, Edward G.: 165
 NO-DO: 99, 100
 Nuevo Testamento: 60
 Nudi, José Ignacio: 122, 144, 146, 149

- Ochoa, Tasio: 161
 Oms, Marcel: 120
 Ortega y Gasset, José: 12, 13, 17, 19, 36, 50, 71, 75, 84, 89-95, 97, 99, 105, 107-109, 114, 119, 120, 122-135, 138, 140, 143, 147-151, 153, 160, 170, 185-188, 202, 210, 216-218, 223
 Orwin, Clifford: 187, 188
Oryctolagus cuniculus: 51
- Pablo, Luis de: 73, 163
 Paláu, Matilde: 56
 Pérez Galdós, Benito: 56
 Pérez Turrent, Tomás: 182, 206
 Pericles: 179, 188, 189
 Picazo, Miguel: 26
 Poniatowska, Elena: 42
 Portobello, Pedro: 25, 26
 Pouncey, Peter, R.: 179
 Prada, José María: 34, 55, 73, 201
 Prado, Lilia: 50
 Prego, Victoria: 109
 Priapo: 200
 Proctor, Dennis: 180
 Purroy, Francisco: 51
- Querejeta, Elías: 29, 30, 38, 39, 55, 77, 92, 173
 Quijote: 132
Quijote: 169
 Quintana, Rosita: 43
- Rabal, Francisco: 25
 Raimbau, Esteve: 26
Raza: 136
 Renoir, Jean: 124, 147
 Rentero, Juan Carlos: 27
 Residencia de Estudiantes: 46
Revelaciones: 60
 Rey, Fernando: 61
 Ripoll i Freixes, Enric: 162
 Rolling Stones: 205
 Rucar de Buñuel, Jeanne: 58, 61
- Sade, Marqués de: 73, 74
 Sáenz de Heredia, José Luis: 107, 135
 Salvador Marañón, Alicia: 26
- Sánchez Gascón, Alonso: 199
 Sánchez Polack, Fernando: 40
 Sánchez Vidal, Agustín: 12, 15, 21-30, 33, 35-37, 39, 41, 44, 46-49, 53, 56-58, 61, 63, 65, 74, 77-79, 92, 94, 104, 106, 108, 109, 120, 134, 135, 139, 140, 169, 173, 180, 209
 Sandro, Paul: 42, 119
 Sanmartín Sáez, Julia: 87, 201, 202
 Santos Fontenla, César: 29, 30, 77, 201, 202
 Sastre, Alfonso: 27
 Schwenger, Peter: 198
 Segal, Lynne: 194, 201, 206, 207
 Semprún, Jorge: 25
 Seniff, Dennis P.: 102
 Shelley, Mary: 147, 218
 Slomp, Gabriella: 164
 Soler, Fernando: 43
 Soto Carmona, Álvaro: 108
Souvenirs Entomologiques: 56
 Stein, Miroslava: 62
 Sueiro, Daniel: 24, 157
 Swan, James A.: 109
- Tánatos: 75, 204, 222
 Tarzán: 163
 Tejada, Luis Alonso: 165
 Thomas, Hugh: 100
Tiempo de silencio: 94
 Torres, Augusto M.: 29, 36, 42, 44, 55
 Torres Esbarranch, Juan José: 181
Trofeo Caza y Conservación: 141, 146
 Trueba, Fernando: 21
 Truffaut, Francois: 113
 Tucídides: 19, 164, 179-191, 220, 221
- Umbral, Francisco: 197, 199, 202, 204-207, 210
 Unamuno, Miguel de: 100
 UNINCI (Unidad Industrial Cinematográfico): 25, 26
- Vance, Carol: 194
 Varela, Juan M.: 51
 Vasvári, Louise O.: 204
 Vázquez Montalbán, Manuel: 206

Villafuerte, Rafael: 141
Villarrutia, Xavier: 67
Visconti, Luchino: 24

Watkins, Peter: 206
Wells, H. G.: 147
Whale, James: 147
Widham, John: 60
Wood, Guy H.: 11, 177

*Y*a: 30
Yebes, Eduardo (conde de): 13, 89, 93, 94,
129

Zulaika, Joseba: 195, 203, 204

ÍNDICE DE PELÍCULAS

- À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960): 25
- Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1953): 33, 34, 38-40, 42-45, 49-53, 56, 57, 61, 65, 69
- Belle de jour* (Luis Buñuel, 1966): 79, 120, 178
- ¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952): 25, 26
- Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 2001): 79
- Carmen* (Jacques Feyder, 1926): 27
- Cuenca* (Carlos Saura, 1958): 22, 24
- Él* (Luis Buñuel, 1952): 22, 42, 61, 62, 70, 76, 120, 137
- El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925): 42
- El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962): 42, 76, 120, 137
- El bruto* (Luis Buñuel, 1952): 42, 59
- El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1972): 42
- El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974): 38
- El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920): 146
- El río y la muerte* (Luis Buñuel, 1954): 38, 54
- El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963): 27
- Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977): 23, 33, 78, 79
- Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1977): 38, 61
- Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1961): 107
- Furtivos* (José Luis Borau, 1975): 11, 15, 104, 158, 161, 218, 219, 222
- Historia de una pasión* (Carlos Saura, inacabada): 22, 61
- Hooligans*: véase *Los golfos*
- Jimena* (Miguel Picazo, inacabada): 26
- L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960): 25
- La boda* (Carlos Saura, inacabada): 26
- La caza* (Carlos Saura, 1965): 11, 15-23, 26, 28-53, 55-79, 82-86, 88-113, 115-117, 119-124, 126, 128-130, 132-142, 146-153, 156-169, 171-173, 178-184, 187, 188, 190, 191, 193-195, 197, 199, 201, 203, 204, 206, 208-223
- La caza del conejo* (Carlos Saura, título de rodaje de *La caza*): 30, 45, 138, 196
- La dolce vita* (Federico Fellini, 1960): 25
- La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930): 23, 32, 45, 56
- La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1983): 11, 15, 158, 222
- La joven* (Luis Buñuel, 1960): 25, 38, 54, 119
- La muerte en este jardín* (Luis Buñuel, 1956): 119
- La règle de jeu* (Jean Renoir, 1939): 124, 147

- La Vía Láctea* (Luis Buñuel, 1969): 37
- La vida secreta de Archibaldo de la Cruz/Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955): 22, 31, 38, 42, 61, 62, 64, 65, 72, 73, 76, 120, 213
- Las aventuras de Robinson Crusoe* (Luis Buñuel, 1952): 21, 119
- Las Hurdes*: véase *Tierra sin pan*
- Les quatre cents coups* (Francois Truffaut, 1959): 113
- Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963): 26-29, 77, 78
- Los golfos* (Carlos Saura, 1959): 24-26, 94
- Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950): 24, 25, 49, 51, 113, 137
- Los santos inocentes* (Mario Camus, 1983): 11, 15, 158, 161, 169, 221
- Los zancos* (Carlos Saura, 1984): 23
- Mauprüt* (Jean Epstein, 1926): 27
- Nazarín* (Luis Buñuel, 1958): 42, 76, 137
- Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967): 78, 79
- Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941): 135
- Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1951): 22
- Susana/Demonio y carne* (Luis Buñuel, 1950): 38-40, 42, 43, 45, 47, 56, 61, 65, 68
- Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984): 11, 15, 158, 161, 219
- The Hunt* (Carlos Saura, 1965): 158, 166, 167
- Tierra sin pan/Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933): 21-24, 32, 33, 134, 139
- Tristana* (Luis Buñuel, 1970): 30, 39, 47, 58, 67, 120
- Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929): 23, 27, 32, 38, 46, 56, 67, 75, 120, 178, 206
- Viridiana* (Luis Buñuel, 1961): 26, 30, 39, 76

ÍNDICE

GUY H. WOOD Y EL MÉTODO VENATORIO-CRÍTICO <i>Javier Herrera Navarro</i>	11
INTRODUCCIÓN	15
1. LUIS BUÑUEL, CARLOS SAURA Y LA CREACIÓN DE <i>LA CAZA</i>	21
1.1. Introducción	21
1.2. Imágenes e imaginiería buñuelianas en <i>La caza</i>	31
1.3. Buñuel: cazador y director cinegético	36
1.4. El discreto (des)encanto de la burguesía franquista y otras coincidencias	40
1.5. Luis: un personaje doblemente buñueliano	53
1.6. Conclusiones	74
2. LA ICONOGRAFÍA E INSPIRACIÓN PREHISTÓRICAS EN <i>LA CAZA</i>	81
2.1. Introducción	81
2.2. El sortilegio de las artes venatorias	82
2.3. Caza y conflictos primitivos en <i>La caza</i>	102
2.4. Conclusiones	115
3. PRÉSTAMOS, PLAGAS Y DESCASTADOS EN <i>LA CAZA</i>	119
3.1. Introducción	119
3.2. El trasfondo documental de <i>La caza</i>	121

3.3. La presencia de Ortega y Gasset en <i>La caza</i>	123
3.4. Miguel Delibes: <i>El libro de la caza menor</i> y <i>La caza</i>	136
3.5. Conclusiones	150
4. THOMAS HOBBS Y CARLOS SAURA: UNA APROXIMACIÓN LEVIATÁNICA A <i>LA CAZA</i>	155
4.1. Introducción	155
4.2. El estado de la naturaleza hobbesiano en <i>La caza</i> y en el cine cinegético español	158
4.3. Los tres grandes motivos del <i>Leviatán</i> : la naturaleza de la violencia en <i>La caza</i>	164
4.4. La (in)moralidad e (in)justicia cinegéticas: las pasiones humanas y la paz	170
4.5. Conclusiones	173
5. <i>STÁSIS</i> Y PESTE EN <i>LA CAZA</i>	177
5.1. Introducción	177
5.2. <i>Stásis</i> y peste en <i>La caza</i>	180
5.3. Conclusiones	189
6. <i>LA CAZA</i> , O CARLOS SAURA Y EL SEXO	193
6.1. Introducción	193
6.2. La agresividad fálica, oral y gesticular en <i>La caza</i>	197
6.3. De falos y mujeres ausentes/presentes	203
6.4. Conclusiones	211
CONCLUSIONES	213
BIBLIOGRAFÍA	225
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	233
ÍNDICE ONOMÁSTICO	237
ÍNDICE DE PELÍCULAS	241

*Este libro
se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de INO Reproducciones, S. A.,
de Zaragoza
en el mes de julio de 2010*



Títulos de la colección Humanidades

- 1 Joaquín Lomba Fuentes, *El oráculo de Narciso. (Lectura del Poema de Parménides)*, 2.^a ed. (1992).
- 2 Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia* (1986).
- 3 Ignacio Izuzquiza Otero, *Henri Bergson: La arquitectura del deseo* (1986).
- 4 Gabriel Sopena Genzor, *Dioses, ética y ritos. Aproximación para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtibéricos* (1987).
- 5 José Riquelme Otálora, *Estudio semántico de purgare en los textos latinos antiguos* (1987).
- 6 José Luis Rodríguez García, *Friedrich Hölderlin. El exiliado en la tierra* (1987).
- 7 José María Bardavío García, *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana* (1988).
- 8 Patricio Hernández Pérez, *Emilio Prados. La memoria del olvido* (1988).
- 9 Fernando Romo Feito, *Miguel Labordeta. Una lectura global* (1988).
- 10 José Luis Calvo Carilla, *Introducción a la poesía de Manuel Pinillos. Estudio y antología* (1989).
- 11 Alberto Montaner Frutos, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La Comedia segunda de las mocedades del Cid de Guillén de Castro* (1989).
- 12 Antonio Duplá Ansuategui, *Videant consules. Las medidas de excepción en la crisis de la República Romana* (1990).
- 13 Enrique Aletá Alcubierria, *Estudios sobre las oraciones de relativo* (1990).
- 14 Ignacio Izuzquiza Otero, *Hegel o la rebelión contra el límite. Un ensayo de interpretación* (1990).
- 15 Ramón Acín Fanlo, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* (1990).
- 16 Michael Shepherd, *Sherlock Holmes y el caso del Dr. Freud* (1990).
- 17 Francisco Collado Rodríguez (ed.), *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea* (1990).
- 18 Gonzalo Corona Marzol, *Realidad vital y realidad poética. (Poesía y poética de José Hierro)* (1991).
- 19 José Ángel García Landa, *Samuel Beckett y la narración reflexiva* (1992).
- 20 Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900* (1992).
- 21 Santiago Echandi, *La fábula de Aquiles y Quelone. Ensayos sobre Zenón de Elea* (1993).
- 22 Elvira Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche* (1993).
- 23 Francisco Carrasquer Launed, *La integral de ambos mundos: Sender* (1994).
- 24 Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII* (1994).
- 25 M.^a Carmen López Sáenz, *Investigaciones fenomenológicas sobre el origen del mundo social* (1994).
- 26 Alfredo Saldaña Sagredo, *Con esa oscura intuición. Ensayo sobre la poesía de Julio Antonio Gómez* (1994).
- 27 Juan Carlos Ara Torralba, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León* (1996).
- 28 Diego Aísa Moreu, *El razonamiento inductivo en la ciencia y en la prueba judicial* (1997).
- 29 Guillermo Carnero, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* (1997).

- 30 Concepción Salinas Espinosa, *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: La obra del bachiller Alfonso de la Torre* (1997).
- 31 Manuel José Pedraza Gracia, *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)* (1998).
- 32 Ignacio Izuzquiza, *Armonía y razón. La filosofía de Friedrich D. E. Schleiermacher* (1998).
- 33 Ignacio Iñarrea Las Heras, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval. El dit moral en los albores del siglo XIV* (1998).
- 34 José Luis Mendivil Giró, *Las palabras disgregadas. Sintaxis de las expresiones idiomáticas y los predicados complejos* (1999).
- 35 Antonio Armisén, *Jugar y leer. El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma* (1999).
- 36 Abū ṭ Tāhir, *el Zaragozano, Las sesiones del Zaragoza. Relatos picarescos (maqāmāt) del siglo XII*, estudio preliminar, traducción y notas de Ignacio Ferrando (1999).
- 37 Antonio Pérez Lasheras y José Luis Rodríguez (eds.), *Inventario de ausencias del tiempo despoblado. Actas de las Jornadas en Homenaje a José Antonio Rey del Corral, celebradas en Zaragoza del 11 al 14 de noviembre de 1996* (1999).
- 38 J. Fidel Corcuera Manso y Antonio Gaspar Galán, *La lengua francesa en España en el siglo XVI. Estudio y edición del Vocabulario de los vocablos de Jacques de Liaño (Alcalá de Henares, 1565)* (1999).
- 39 José Solana Dueso, *El camino del ágora. Filosofía política de Protágoras de Abdera* (2000).
- 40 Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* (2000).
- 41 Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas. Aspectos históricos de la nueva biografía en España (1928-1936)* (2002).
- 42 Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002).
- 43 María Soledad Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* (2003).
- 44 Diego Navarro Bonilla, *Escritura, poder y archivo. La organización documental de la Diputación del reino de Aragón (siglos XV-XVIII)* (2004).
- 45 Ángel Longás Miguel, *El lenguaje de la diversidad* (2004).
- 46 Niall Binns, *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana* (2004).
- 47 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura* (2004).
- 48 Luisa Paz Rodríguez Suárez, *Sentido y ser en Heidegger. Una aproximación al problema del lenguaje* (2004).
- 49 Evaghélos Moutsopoulos, *Filosofía de la cultura griega*, traducción de Carlos A. Salguero-Talavera (2004).
- 50 Isabel Santaolalla, *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (2005).
- 51 René Andioc, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios* (2005).
- 52 María Isabel Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta* (2005).
- 53 Rosa Taberner Sala, *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI* (2005).
- 54 Manuel Sánchez Oms, *L'Écrivain écrit: la obra plástica* (2006).

- 55 Agustín Faro Forteza, *Películas de libros* (2006).
- 56 Rosa Tabernero Sala, José D. Dueñas Lorente y José Luis Jiménez Cerezo (coords.), *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (2006).
- 57 Chantal Cornut-Gentille, *El cine británico de la era Thatcher. ¿Cine nacional o «nacionalista»? (2006).*
- 58 Fernando Alvira Banzo, *Martín Coronas, pintor* (2006).
- 59 Iván Almeida y Cristina Parodi (eds.), *El fragmento infinito. Estudios sobre «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J. L. Borges* (2007).
- 60 Pedro Benítez Martín, *La formación de un francotirador solitario. Lecturas filosóficas de Louis Althusser (1945-1965)* (2007).
- 61 Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote* (2007).
- 62 José Julio Martín Romero, *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra* (2007).
- 63 M.^a del Rosario Álvarez Rubio, *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX* (2007).
- 64 César Moreno, Rafael Lorenzo y Alicia M.^a de Mingo (eds.), *Filosofía y realidad virtual* (2007).
- 65 Luis Beltrán Almería y José Luis Rodríguez García (coords.), *Simbolismo y hermetismo. Aproximación a la modernidad estética* (2008).
- 66 Juan Antonio Tello, *La mirada de Quirón. Literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa* (2008).
- 67 Manuela Agudo Catalán, *El Romanticismo en Aragón (1838-1854). Literatura, prensa y sociedad* (2008).
- 68 Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cinel/Arquitectura)* (2008).
- 69 Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (2008).
- 70 Mónica Vázquez Astorga, *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)* (2008).
- 71 Jesús Rubio Jiménez, *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer* (2009).
- 72 Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz* (2009).
- 73 Luciano Curreri, *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española* (2009).
- 74 Francisco Domínguez González, *Huysmans: identidad y género* (2009).
- 75 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida* (2009).
- 76 Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, estudio y edición crítica de Alfredo Baras Escolá (2009).
- 77 Maryse Badiou, *Sombras y marionetas, Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens* (2009).
- 78 Belén Quintana Tello, *Las voces del espejo. Texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena* (2010).
- 79 Natalia Álvarez Méndez, *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana* (2010).

- 80 Ángel Longás Miguel, *El grado de doctor. Entre la ciencia y la virtud* (2010).
- 81 Fermín de los Reyes Gómez, *Las historias literarias españolas. Repertorio bibliográfico (1754-1936)* (2010).
- 82 M.ª Belén Bueno Petisme, *La Escuela de Arte de Zaragoza. La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas* (2010).
- 83 Joaquín Fortanet Fernández, *Foucault y Rorty: Presente, resistencia y deserción* (2010).
- 84 M.ª Carmen Marín Pina (coordinadora), *Cervantes en el espejo del tiempo* (2010).

La *caza de Carlos Saura: un estudio* investiga desde distintas perspectivas —cinematográfica, histórica, artística, filosófica, ontológica y, sobre todo, cinegética— los orígenes y la profundidad de un filme que muchos consideran el mejor del célebre director aragonés y, sin duda, una de las películas más emblemáticas del cine español del siglo xx.

Humanidades

ISBN 978-84-15031-41-3



9 788415 031413