

UNA VUELTA A NUESTRA MEMORIA: *LA CAZA*, DE CARLOS SAURA

Elena Medina de La Viña

Universidad Europea de Madrid

Me da miedo pensar que acaso mi atracción por la fotografía no sea más que fascinación por conservar el pasado.
(Carlos Saura, Prólogo de *El rastro*)

RAZONES PARA LA ELECCIÓN DE ESTA PELÍCULA

La caza (1965), revestida de representación realista, encierra una alegoría de la Guerra Civil española y nos muestra las heridas, aún abiertas, que provocó la contienda tanto en el terreno, espacio físico donde se desarrolla la acción, como en el espíritu de los personajes, herederos todos de las consecuencias de un conflicto fratricida.

La caza

Con motivo de la presentación de *El séptimo día* en el Festival de Montreal, Carlos Saura declaraba que «La España negra no me interesa demasiado. El espíritu fratricida que llevamos dentro, sí»¹; en otra entrevista, y sobre la misma película decía: «Aquí se puede entender la metáfora en conjunto porque es una película más 'realista', siguiendo los pasos de muchas de mis películas realistas, pero al mismo tiempo se puede entender como una metáfora de la violencia y sobre todo de nuestra guerra civil: guerras entre hermanos y familias. He buscado sobre todo por qué razón surge en un momento determinado la violencia y la muerte»².

Estas palabras podrían haber sido igualmente pronunciadas sobre *La caza*, porque este film es una metáfora sobre la guerra civil española que, por otra parte, es uno de los temas habituales en la obra de Carlos Saura.

Aparentemente es una historia de cazadores: tres amigos (Paco, José y Luis), más tarde comprobaremos que no lo son tanto, y el joven cuñado de uno de ellos (Enrique), se reúnen

1 Entrevista realizada por Diego Muñoz, enviado especial en el Festival de Montreal, *La Vanguardia* 03/09/2004.

2 Entrevista realizada por Carlos Muedra. http://www.cine.fanzinedigital.com/491_2-Carlos_Saura.html. 30 de abril del 2004.

para disfrutar de una jornada de caza en un coto en el que pronto descubrirán que los conejos están siendo diezmados por la mixomatosis; el recuerdo de un amigo muerto planea sobre ellos durante toda la jornada; las horas de convivencia bajo el sol asfixiante harán que los rencores acumulados durante años salgan a flor de piel, y desemboquen en una cacería salvaje de la que únicamente se salvará el miembro más joven, aquél que no comparte los mismos recuerdos que los demás.

La película introduce también el tema de la memoria individual y colectiva a través del hecho fotográfico, que se inscribe perfectamente en el interés que Carlos Saura ha tenido siempre por la fotografía.

El título originario de *La caza del conejo* se vio simplificado con el definitivo de *La caza* debido a una superficial interpretación de los censores, que veían únicamente connotaciones sexuales; según Carlos Saura le hicieron un favor: «no sé por qué se me había ocurrido ese título tan horrible» (Gómez, 2003:364). La censura también prohibió las referencias a la guerra civil española: a lo largo de la película se evita nombrarla de forma explícita, aludiéndose a ella, en repetidas ocasiones, simplemente como *la guerra* forma que, por otra parte, era la habitual entre los españoles de la época; todos sabían de qué guerra se trataba; la denominación de *cruzada* quedaba relegada al discurso oficial y a las clases de Formación del Espíritu Nacional.

Pero además, *La caza* habla de los vencedores de la guerra, de los protagonistas de esa nueva sociedad de triunfadores, ¿o no lo fueron tanto?

1. LAS HUELLAS DE LA GUERRA CIVIL

La idea de la violencia, de la persecución, está presente desde el comienzo de la película: el *travelling* de acercamiento a los hurones enjaulados e inquietos, animales destinados a la caza, libres únicamente para matar, nos introduce en el terreno de la fábula en la que los animales ejemplifican los defectos humanos, como en los relatos de Esopo; sólo que en esta ocasión es un avance de lo que los hombres realizarán por sí mismos, cazarse unos a otros. Una vez que los cazadores han realizado una batida «en mano»³ con escopeta, inician la caza con hurón: el trabajo del animal es introducirse en las madrigueras de los conejos y expulsarlos; a la salida el cazador les espera con la escopeta preparada; cuando esto ocurre en la película, se produce una identificación entre el hombre y el conejo, con la voz en *off* de uno de los cazadores (José): «por los pasillos de su casa un gran bicho lo va persiguiendo hasta que lo saca a la puerta y allí mismo, alguien le descarga un cañonazo en la nuca»⁴; la fábula, que se personifica en la voz del cazador y nos adelanta lo que va a ocurrir, es una metáfora perfecta de la persecución y, también, de esa forma de ejecución llamada «aplicación de la ley de fuga», utilizada por el franquismo para los detenidos políticos que no podían ser condenados a muerte por vía judicial.

Carlos Saura suele decir que el rodaje de *Llanto por un bandido* (1963) le hizo reflexionar sobre varias cosas; una de ellas fue la decisión de no hacer nunca más una película en la que no tuviera los medios necesarios para realizarla (muchos o pocos) y controlar todo el rodaje; otra fue el darse cuenta de que en algunas localizaciones quedaban aún, sobre el terreno, muchas

3 «Caza en mano»: forma de caza en equipo en la que varios cazadores, abiertos en ala y ayudados por perros, baten el campo; se practica con especies de caza menor.

4 Transcripción del *off* de uno de los personajes (José) en la película.

huellas de la guerra civil. Ambas fueron fundamentales para poner en marcha el proyecto de *La caza*⁵, que es una película modesta en medios, pero son los que el autor necesitaba para contar esta historia. En cuanto a las huellas de la guerra, la referencia geográfica es fundamental, y no sólo porque el pueblo de Seseña fue casi destruido durante la guerra civil y en sus inmediaciones quedan, todavía hoy, numerosos restos de la misma (trincheras, nidos de ametralladoras), sino porque la narración nos presenta un terreno «herido» con continuas referencias al conflicto; de hecho, los diálogos de los personajes son claros al respecto y cuando Enrique conoce el lugar en el que van a cazar repara en las numerosas cuevas que hay en la zona:

ENRIQUE

¿Eso es de la guerra?

LUIS

Aquí murió mucha gente, a montones murieron aquí, y ahora sólo quedan los agujeros.
Buen lugar para matar⁶

Para corroborar esta información, José hará partícipe a Paco de su gran secreto: la existencia de un esqueleto aparecido en una de las cuevas del coto y que utiliza como excusa para pedirle un préstamo de dinero, alegando su amistad, su secreto y los favores que José parece haberle hecho a Paco en el pasado; más tarde también sabremos que no es tan secreto y esta revelación forma parte de las pequeñas traiciones que los personajes se hacen unos a otros a lo largo de la jornada; el esqueleto sirve para una nueva alusión a la guerra:

PACO

Un muerto de la guerra que éste tiene escondido ahí dentro.

ENRIQUE

¿Cómo?, ¿de qué guerra?

LUIS

De cualquiera, qué más te da.

El diálogo nos remite tanto a una visualización de uno de los lugares donde se combatió durante la guerra civil y a la memoria topográfica del conflicto, al igual que el fragmento anterior, como a la estrategia del régimen de ocultación de la memoria y de suplantación de la historia, reflejada en la ignorancia del joven y el poco interés de los que sí saben en proporcionarle más información, incluso de sus vidas y recuerdos; el olvido voluntario de un pasado común:

ENRIQUE

Arturo fue el que murió, ¿no?

5 *La caza* (1965), dirigida por Carlos Saura, guión de Angelino Fons y Carlos Saura, producción de Elías Querejeta; rodada en Coto de Seseña y Esquivias.

6 Transcripción del diálogo de la película. También en el resto de las citas de los diálogos.

LUIS

Oye muchacho, ¿es un interrogatorio?

.....

ENRIQUE

No me cuentas nada, siempre tengo que enterarme por otros.

¿Quién es Arturo?

PACO

¿Arturo? ¿Qué te ha dicho Luis?

ENRIQUE

Nada, por eso te lo pregunto.

2. LA PUESTA EN ESCENA AL SERVICIO DE LA EVOCACIÓN

La puesta en escena elegida por Saura nos da las pautas necesarias para entender esta metáfora de cazadores. En la película se pueden diferenciar dos formas de concebir la planificación. En algunas ocasiones es muy fragmentada, como la secuencia en la que los cazadores montan las armas; comienza con un retrato ideológico de cada uno de ellos, en el cual los personajes hablan a la cámara, y por tanto al espectador, rompiendo la convención del espacio filmico; sus afirmaciones los definen como creyentes de razas superiores ante la incredulidad del joven Enrique:

LUIS

Para el buen cazador, la caza del conejo no tiene ningún interés.

PACO

Los débiles no tienen nada que hacer en la vida, ni los débiles ni los tarados; es una ley de la naturaleza.

ENRIQUE

No lo dirás en serio.

JOSÉ

[...] cuantas más defensas tiene el enemigo, más bonita es la caza; se lucha de poder a poder.

LUIS

Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre.

Y tras una conversación sobre pirañas y mujeres se produce también la fragmentación del espacio sonoro: la música de la radio se interrumpe bruscamente para dar paso al ruido de las armas al ser montadas. Ambos sonidos son ambientales y diegéticos, pero rompen la continuidad, como ocurre con la planificación: con planos detalle de minuciosidad docu-

mental nos muestra la destreza de esos hombres en el manejo de las armas, movimientos seguros de quienes lo han hecho muchas veces, como los soldados; el ritmo creciente gracias al movimiento interno y externo del encuadre culmina con una confrontación visual de los personajes: Paco y José parecen encañonarse entre sí; toda la secuencia no es más que un adelanto de lo que ocurrirá, el enfrentamiento fratricida, como la representación de lo que puede ser una guerra civil.

En otros momentos, sin embargo, prefiere los planos sostenidos, con una cámara que explora palmo a palmo la piel de los hombres que se sestan, permitiendo la inclusión del elemento onírico en la narración. La introducción de los diálogos de los sueños, al tiempo que mantiene la imagen de Paco y José durmiendo, produce una ruptura de la convención narrativa, lo mismo que persigue con la aparición del pensamiento de los personajes: aprovechando el recurso de la voz en *off* evidencia el sentimiento de cada uno de ellos, y hace que el espectador sea partícipe de sus reflexiones, aunque el punto de vista principal, la mirada a través de la que se conduce el relato, es la del personaje de Enrique. También prefiere planos de más duración para la secuencia en la que los cazadores inician «la mano»; en este caso incluye planos más abiertos, generales; desde el planteamiento de la estrategia hasta el paseo de reconocimiento, nos recuerda más a una avanzadilla militar que a un simple paseo de caza; a ello contribuye de nuevo el sonido: la música diegética (el personaje de Luis silbando el *Himno de la Batalla de la República*⁷) se mezcla con una música original rítmica y de resonancias militares; cuando llega el momento cumbre de la secuencia, la cacería, el ritmo se marca fundamentalmente con el elemento sonoro: la música, las órdenes de los cazadores, el ruido de los disparos y los chillidos de los animales; a ello se unen los movimientos de seguimiento de la cámara que dan una impronta documental, pero que también recuerdan una escaramuza, en perfecta consonancia con el inicio de la secuencia, ya que hablábamos de una avanzadilla militar. Finalmente, el reposo de la conquista: la instantánea fotográfica con los trofeos de caza.

3. PRESENTE Y PASADO

Pero la mirada de Carlos Saura no es una mirada al pasado, sino a su presente: se trata de una historia contemporánea al momento en que se realiza, una visión de la clase burguesa formada en el bando de los vencedores: los que han podido hacer «negocios» y que viven de forma acomodada, manteniendo algunas viejas estructuras, como los asalariados en un régimen de semi esclavitud, caso de Juan y su sobrina Isabel, empleados de José como cuidadores del coto. Lo que ya no está tan claro es que sean triunfadores. Mientras transcurre ese largo día de caza, se irán descubriendo también sus flaquezas: el declive de sus empresas, el fracaso matrimonial, las humillaciones y las dependencias de unos respecto a los otros con una excepción, el joven Enrique que confiesa no depender de nadie, Carlos Saura nos ofrece la visión de una burguesía desesperanzada, frustradas quizás las esperanzas en un régimen que les había proclamado vencedores.

⁷ *Himno de Batalla de la República (Battle Hymn of the Republic)* es uno de los himnos nacionales de Estados Unidos, cuyo estribillo (*Glory, glory, Allelujah*) internacionalmente conocido, es el que silba el personaje de Luis.

La contemporaneidad se acentúa con el uso de la música: una radio ameniza toda la jornada con éxitos del momento, canciones que pueden funcionar en contrapunto con la imagen, como la secuencia en la que Enrique e Isabel bailan *Tu loca juventud*⁸, amargo comentario visual sobre la locura de los jóvenes mientras tenemos en la imagen a una niña que vive aislada, en compañía de una anciana y de un tío tullido, en condiciones miserables.

Pero también podemos establecer un puente entre la sociedad coetánea que nos presenta Carlos Saura y el recuerdo del pasado a través de la elección de los actores: junto a un joven Emilio Gutiérrez Caba que se iniciaba en el cine, aparece Alfredo Mayo, profesionalmente en declive en esos momentos y que había sido uno de los actores clave del cine franquista de los años cuarenta⁹, como un guiño a ese pasado que ninguno quiere recordar.

4. LA MIRADA REFLEXIVA

En su conjunto, la película es una profunda reflexión sobre la memoria, con independencia del momento histórico tratado, reflexión que realiza a partir del hecho fotográfico y que abre un debate sobre la fotografía como autenticadora de la realidad.

Enrique, el cazador más joven, es el encargado de registrar los sucesos del día: porta una cámara fotográfica y con ella dejará constancia de los momentos vividos; pero esta constancia no es aceptada de la misma forma por todos los personajes; mientras que la más joven, Isabel, la recibe con agrado, apenas tiene memoria tras de sí, José la rechaza de forma casi violenta, porque la fotografía le devuelve la imagen de su presente en declive, el avance de la vejez que él puede establecer por comparación con su pasado.

Pero Carlos Saura profundiza aún más; en el momento que se inicia «la mano», Enrique está dispuesto a salir con su cámara. Sin embargo, los cazadores experimentados le hacen desistir porque la máquina se estropearía y también porque «las piezas cobradas son los mejores recuerdos de una cacería», afirmación que más tarde se desmiente con la realización de la clásica foto de grupo mostrando las piezas cobradas; entonces la fotografía, ¿es, o no, una forma de conservar la memoria?

Como si se adelantara quince años a la idea que Roland Barthes desarrollara en su obra *La cámara lúcida*, Carlos Saura parece analizar en este film el papel de la fotografía como registro de la realidad y su relación con la muerte: la fotografía es testigo de los que estarán muertos, congelados en ese presente de un día de caza que ya no podrá repetirse. Dice Carlos Saura en el prólogo de *El Rastro*: «Pero la fotografía es otra cosa, y, como el espejo, da miedo. Tiene la dureza de la objetividad, es terrible, testimonial, puede ser cruel y desalmada» (Saura, 2001:8), porque todo lo que nos puede mostrar una instantánea fotográfica se convierte en pasado desde el preciso momento en que se realiza: quienes aparecen en esa imagen ya no volverán a ser, presos de un momento irreplicable.

8 *Tu loca juventud*, interpretada por Federico Cabo, fue la canción ganadora de la Sirenita de Oro en la 7ª edición del Festival de la Canción de Benidorm (1965).

9 Alfredo Mayo fue el protagonista de películas bélicas del franquismo, cine triunfalista por excelencia, llegando a encarnar el alter ego del propio Francisco Franco en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941); protagonizó también *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) y *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), entre otras.

Finalmente, cuando las tensiones estallan, la jornada terminará con una cacería feroz en la que se producirá la anunciada «caza del hombre»¹⁰. Enrique, el testigo fotográfico, se da de bruces con el espanto de la realidad, con la violencia fratricida; sólo él se salvará: es el único que no comparte la memoria de sus compañeros, que no está condicionado por el pasado y puede ver con ojos distintos. Su carrera terminará en una imagen congelada, una fotografía, al fin y al cabo, del instante de la huida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOVER IBÁÑEZ, Norberto (1991), «Carlos Saura: una vanguardia en solitario (1970-1980)», en Joaquín Romaguera i Ramió, Peio Aldazábal y Milagros Aldazábal (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, San Sebastián, Filmoteca Vasca- A.E.H.C, pp. 83-104.
- BARTHES, Roland (1982), *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- G. CALVO, Alejandro (2006), «La caza (Carlos Saura, 1966)», *Miradas de cine*, nº 54. <http://www.miradas.net/2006/n54/estudio/lacaza.html>
- GÓMEZ, Concha, (2003), «Carlos Saura. La pasión de explorar nuevos caminos», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 355-367.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2001), *El Rastro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- MONTERDE, José E. (1997), «Continuismo y disidencia», en AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 239-293.
- MUEDRA, Carlos (2004), «Carlos Saura», *Fanzine Digital*, . 30 de abril del 2004
- MUÑOZ, Diego (2004), «Entrevista a Carlos Saura, director de cine», *La Vanguardia* 03/09/2004.
- ROBREDO ZUGASTI, Eduardo, «Carlos Saura y la memoria (histórica)», Cine Político Hispano. <http://cinepolitico.blogspot.com>.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1994), *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- «Carlos Saura, fotógrafo», Centro Virtual Cervantes, (2001).
- TORREIRO, Casimiro (1997), «¿Una dictadura liberal?», en AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 295-340.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2003), «La caza (Carlos Saura, 1965). Mirada distante, mirada cercana», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (ed.), pp. 415-417.
- (2005), *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós.

¹⁰ Carlos Saura filmó la película en orden cronológico. Esta circunstancia facilitó el trabajo de los actores en la evolución de los personajes hasta la explosión final. El director sigue utilizando esta técnica en la medida de lo posible.