

3. *YA SON HECHOS MUY LEJANOS
Y ES MUY DIFÍCIL RECORDARLOS*¹⁵:
LA CAZA (C. SAURA, 1965)
Y LA MEMORIA CINEMATOGRAFICA
DE LA GUERRA CIVIL DURANTE
EL FRANQUISMO¹⁶

Valeria Camporesi

Universidad Autónoma de Madrid

El debate alrededor del tema de las relaciones cine e historia tiene ya un largo recorrido trazado e importantes resultados plenamente alcanzados, descriptivos y teóricos¹⁷. Especial atención se ha dedicado al análisis de dos grandes cuestiones, efectivamente muy espinosas, y que,

¹⁵ Dolores Ibarruri es la que pronuncia estas palabras en una de las entrevistas que Jaime Camino realizó para su película *La vieja memoria* (1976, min.17).

¹⁶ En la redacción final de este texto están reflejadas también mis reacciones al debate acerca de la película después de su proyección en el ámbito de las Jornadas sobre «La historia a través del cine» organizadas por Santiago de Pablo en la Facultad de Filología, Geografía e Historia de la UPV de Vitoria-Gasteiz. Aunque la responsabilidad final de los errores y omisiones que se puedan encontrar en las páginas que siguen sea sólo mía, quisiera por lo tanto agradecer sus comentarios a los alumnos que participaron en el debate y a Sergio Alegre, Santiago de Pablo, Kepa Sojo y Mikel Urquijo.

¹⁷ Lo recuerda oportunamente Santiago de Pablo en la «Presentación» a este volumen. Para una eficaz y reciente reconstrucción

gracias precisamente a la bien visible existencia del trabajo acumulado, podríamos resumir bajo los epígrafes «cine y sociedad» y «la historia y las películas históricas».

En ambos casos, el problema que se ha querido analizar gira alrededor de las complicadas relaciones imágenes-realidad: hasta qué punto, porqué y cómo no podemos hablar ya de las películas como reflejo de la sociedad; y qué líneas de contacto es posible detectar entre la representación cinematográfica de los acontecimientos del pasado y la historia como disciplina con un estatuto científico no menos riguroso por ser históricamente determinado.

Las preguntas que un análisis de *La caza* suscita son, al menos parcialmente, distintas. En sintonía con el cine que en la década de los sesenta se practicaba fuera de España, lo que se vive mientras se contempla la película de Saura es un viaje de exploración por los inquietantes caminos de la memoria¹⁸.

La hipótesis que se utilizará en el comentario que aquí se propone del tercer largometraje de Saura es que, en esa interpretación de la historia y/o del pasado como experiencia cotidiana del presente, los historiadores de la palabra escrita y de la ciencia histórica podrían encontrar sugerencias profundas acerca de las posibilidades de reconstrucción del pasado. Parece entonces que pueda valer la pena adentrarse a analizar de qué manera Saura elabora un documento estético-comunicativo sobre la memoria de la Guerra Civil en la España franquista de los años de la modernización.

del debate internacional, ver PIERRE SORLIN, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999.

¹⁸ Ver J. E. MONTERDE, E. RIAMBAU, C. TORREIRO, *Los «Nuevos Cines» europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna, 1987, pp. 236-241.

Es de sobra conocida la anécdota que remonta la primera idea de lo que luego será *La caza* a un momento del rodaje del anterior largometraje de Saura, *Llanto por un bandido* (1965). Según cuenta Agustín Sánchez Vidal en su monografía del cineasta aragonés, fue filmando en los alrededores de Aranjuez cuando Saura vio «las huellas de la guerra civil, con los cráteres de los obuses confundándose con los accidentes del terreno y las madrigueras»¹⁹. En otras palabras, lo que le llamó la atención desde el primer momento fue la traza visible del pasado en el presente y su incompleta, incómoda metamorfosis en un objeto cuya significación está atada al presente.

El «espectáculo» de esos agujeros, heridas abiertas en el terreno y nunca cerradas, fija entonces, desde el primer momento, la mirada y la atención de Saura en la expresividad del paisaje. La obsesiva y enfática presencia del lugar donde se desarrolla la acción central es una de las características estéticas más llamativas de *La caza*. La dirección de fotografía de Luis Cuadrado consigue añadir a la agobiante representación del espacio físico, el espesor dramático de la luz del sol²⁰. La conversión, gracias a la utilización expresiva de la puesta en escena, de espacios enormemente abiertos en lugares asfixiantes y cerrados es un rasgo estilístico del cine de Saura en general y no es exclusiva de *La caza*. Sin embargo, su utilización en la película de la que se está tratando resulta especialmen-

¹⁹ A. SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 41.

²⁰ De la que se habla en todos los comentarios a *La caza*. Como ejemplos, ver A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. y P. PÉREZ RUBIO, «*La caza* 1965 (1966)», en *Antología crítica del cine español 1906-1995*, editada por J. PÉREZ PERUCHA, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 609.

te coherente con el discurso específico de esta producción: el universo en el que se mueven los personajes, aparentemente abierto, es en realidad un mundo limitado y limitativo. «Estamos aquí encerrados», dice José/Ismael Merlo, el dueño de la finca, en un momento de la cacería, y efectivamente la luz excesiva que los rodea hace tiempo que ha convertido el espacio natural en jaula.

Y entalladas en las rejías están las imágenes del pasado, producidas en un momento dramático de la historia y nunca asimiladas. La misma tensión irresoluble se reproduce en la caracterización de los personajes y de las relaciones que establecen entre sí. Desde la primera secuencia, cuando se presenta la jornada que se va a contar como un reencuentro entre antiguos amigos, está claro que el tema central de la película va a ser la «interacción de presente y pasado»²¹, y la presencia del intruso, Enrique/Emilio Gutiérrez Caba, el joven cuñado de uno de ellos, no sólo no desmiente esta intención sino que la refuerza. A partir de ese momento, el desasosiego nacido de esa tensión no resuelta crece por momentos. La supuesta amistad que unía a los protagonistas, y que se va revelando como una red de intereses más o menos sórdidos²², se proyecta desde el pasado para una posible utilización en el presente²³. Es otra herida abierta e infectada, que impide a los protagonistas disfrutar del consuelo de la experiencia y de la familiaridad. El tono reconfortante con que el joven piensa en voz

²¹ Estas palabras de Saura aluden en realidad a preocupaciones que según el director motivarían sus películas posteriores (cit. en A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. 49).

²² A la que alude P. PÉREZ RUBIO, cit., pp. 607-609.

²³ También la decisión de utilizar actores «con pasado visible» (desde el punto de vista cinematográfico y social) como Alfredo Mayo es coherente con esa intencionalidad.

alta que le parece reconocer el paisaje («Tengo la impresión de haber estado aquí otras veces... El calor, el olor del tomillo... ¡Qué sensación más extraña! ¿Cuándo he estado yo en un sitio como este?» – 30'), como si pudiera conocer existencialmente lo de que no tuvo experiencia directa, nace de una paradoja. Los que habían estado no saben cómo relacionarse con sus propias vivencias de forma constructiva; y los que no pueden guardar en la memoria imágenes de lo que nunca han visto, quisieran compartir esos recuerdos ajenos, y vivirlos emotivamente, como si el hecho de asimilarlos y darles salida, fuera imprescindible para su propia supervivencia.

«*La caza* –afirma Saura– surge como una necesidad vital de hacer una película con personajes más conocidos por mí, que no tenga yo que inventármelos. Que pueda encontrar cerca de mí señores reales que me sirvan de referencia a la hora de plantearme el comportamiento de mis personajes. Hasta entonces no había hecho eso nunca. (...) Aquí me encontraba con unos personajes de carne y hueso que yo conocía, que eran mis tíos o los padres de mis amigos y fue un descanso»²⁴. Sin entrar aquí en el debate acerca del realismo de *La caza*²⁵, o el narcisismo de los autores cinematográficos de los «nuevos cines»²⁶ lo que parece interesante de esta afirmación de Saura es la manera en la que esta intención se plasma en la película. Describir cinematográficamente a la generación anterior («los tíos o los padres de los amigos») en el presente es una manera muy directa de representar el pasado en

²⁴ Cit. en A. CASTRO, *El cine español en el banquillo*, Valencia, F. Torres, 1974, p. 391.

²⁵ Ver A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., pp. 46-49.

²⁶ Ver J.E. MONTERDE, E. RIAMBAU, C. TORREIRO, cit., pp. 225-262.

acción. Pero Saura da un paso más, hacia la exploración radical (¿o narcisista?) de este problema, al situar su relato en un ambiente social cercano al suyo propio. Como él mismo sugiere, la motivación fundamental fue el acercamiento a algo conocido: el objetivo parece ser que el viaje de exploración audiovisual de ese mundo, y su representación, encontrara expresión auténtica.



Muy significativa es en este sentido la manera en la que se describe y se inserta en el relato a la familia del guarda de la finca. La crudeza con la que se retratan sus miserables condiciones de vida y exclusión del poder emana una poderosa tristeza, que culmina con la muerte del hurón. Sin embargo, Saura no se dedica aquí, como había hecho en *Los golfos*, a explorar el mundo de los marginados. Se limita a evocar el silencioso proceso de distanciamiento que, se intuye, minará las bases del paternalismo de las relaciones entre el trabajador y el dueño de la finca. En la comparación entre la reservada humanidad del guarda y el desequilibrio del que detiene el poder, Saura no aleja nunca realmente la mirada del mundo cerrado y autodestructivo que, como dije, siempre había tenido más cercano, y que había podido estudiar en extensión y profundidad.

La repetida utilización del tema de la fotografía en varios momentos de la acción insiste metafóricamente sobre la misma idea: capturar en imágenes la realidad, insistir en esa tensión entre presente y pasado que forma parte de la naturaleza misma de la fotografía. Esa alusión insistente y explícita a los mecanismos de reproducción analógica que se repite a lo largo de la película puede ser criticada por excesiva y redundante en la economía del relato que se cuenta²⁷. Es posible que fuera pensando, al menos en parte, en eso, que Saura mismo llegara a criticar el realismo de *La caza*. «Muchos piensan que *La caza* es mi mejor película –escribió– y yo estoy seguro de que no lo es. Lo que pasa es que es la más evidente, en la que todo está explicado, machacado...»²⁸.

Quizás fuera así a finales de 1966, cuando *La caza* se estrenó, sin mucho éxito, en Madrid, y se leyó como una crítica dura al franquismo y a su violencia y brutalidad²⁹. A finales de los años noventa, sin embargo, la película produce nuevas lecturas, múltiples, probablemente, más universales, menos estrictamente atadas a las circunstancias singulares de la sociedad española de los años sesenta.

Por lo que se refiere al tema que aquí se ha escogido como eje interpretativo, la memoria de la Guerra Civil, podría resultar útil releer los dos fragmentos en los que se habla, más o menos explícitamente, del conflicto e intentar dibujar, sobre ellos, la interpretación de ayer y la de hoy.

La primera alusión se hace en la parte inicial (21'). Una música de tambor acompaña la aparición en pantalla de

²⁷ Especialmente literal en su representación como instrumento para la reificación del cuerpo femenino.

²⁸ Cit. en A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. 46.

²⁹ Ver P. PÉREZ RUBIO, cit., p. 608.

unos grandes agujeros en el monte. La ambigüedad de la imagen, su difícil interpretación, motiva un corto diálogo entre los personajes. «¿Eso es de la guerra?» pregunta el joven. «Aquí murió mucha gente» contesta Luis/José María Prada, el más desesperado y sincero de los tres «amigos». «A montones murieron aquí, y ahora sólo quedan los agujeros. Buen lugar para matar». Sin embargo, apenas un minuto después, a la misma pregunta de Enrique, José niega cualquier relación entre los misteriosos hoyos y la guerra; su mirada no admite informaciones visuales que le saquen de las circunstancias puntuales del presente: se trata, según el, sencillamente, de madrigueras.

Si en 1966 esta escena se podía leer como una representación casi literal de la hipocresía y la cerrazón de los vencedores de la Guerra Civil, hoy se presenta como una parábola sobre la complejidad de la realidad y la subjetividad de la percepción. En ningún momento, nada de lo que se dice o hace en la película implica una respuesta clara a la pregunta de Enrique. El hecho que el miedo a la censura sugiriera el mantenimiento de la ambigüedad, no cambia de forma sustancial esta sugerencia de lectura, más allá de las intenciones, o los objetivos, de Saura. A nadie interesa realmente descubrir si se trata de cráteres de obuses o de guaridas de animales. Lo importante es que su presencia, fotografiable, y su aspecto, ambiguo, inevitablemente provoca inquietud.

Esta insistencia en la indefinición que termina por funcionar como un mecanismo alusivo muy potente a nivel narrativo y estético, se repite justo antes de que la película entre en su parte final (60'). Paco/Alfredo Mayo cuenta que José le ha enseñado un cadáver que encontró en una especie de almacén cavado en el monte, «un muerto de la guerra», explica, «que este tiene escondido allí dentro». Aquí también es el joven el que intenta sacar de los «mayores», los que habían estado, una interpretación

definitiva de esta otra huella. «¿Cómo?,» pregunta, «¿De qué guerra?». Y la respuesta no podría ser más clara. «De cualquiera», le dice Luis, «¿Qué más te da?».

Según cuenta Sánchez Vidal, en este punto intervino la censura previa con una indicación clara: «el esqueleto que guarda José en la cueva no podía ser de un soldado y había de evitarse toda alusión a la guerra civil»³⁰. Sin embargo, en la sinopsis de la película que aparece en la *Antología crítica del cine español* se dice: «José (que enseña a su amigo una cueva con el esqueleto de un soldado de la Guerra Civil) pide a Paco ayuda...»³¹. Evidentemente, en la película no se dice que se trata de un muerto de la Guerra Civil: el resumen simplemente institucionaliza una interpretación particular del diálogo transcrito, y propone como objetiva e ahistórica una lectura derivada de un sistema de significados históricamente determinados, que el espectador y el crítico posiblemente adoptaron de forma mayoritaria en la España de 1966 y que se dirigía a descifrar el mensaje verdadero debajo, o por encima, de las imposiciones de la censura.

Pero, ese mismo diálogo, hoy, a más de veinte años desde el inicio de la transición, dirige la atención del espectador hacia otros elementos semánticos. Así, de repente, esa pequeña escena de *La caza* puede emocionar a personas que han vivido otros conflictos, o que sencillamente, reflexionan acerca de la muerte, de las personas y de las situaciones, y de cómo el presente se llena de los agujeros y los cadáveres que la historia acumula en el transcurso de la existencia de los individuos y las sociedades. Así, desde las circunstancias de este escrito y estas páginas, lo que parece más significativo de la escena cita-

³⁰ A. SÁNCHEZ VIDAL, cit., p. 43.

³¹ P. PÉREZ RUBIO, cit., p. 608.

da es la inquietud que crea el cadáver, su insistente presencia, más que su pertenencia a un hecho preciso, políticamente connotado e históricamente determinado. El esqueleto que José enseña a Paco es la materialización de los rincones de la memoria que se resisten a su reconstrucción consoladora y complaciente.

«La interpretación de una película no es un acto aislado, meramente estético. Es una práctica que transforma el mundo material para nuestro uso»³². Evidentemente, la interpretación que aquí se ha propuesto de *La caza* nace de un contexto que de varias maneras la determina, y tiene como objetivo la sugerencia de una utilización «didáctica» en sentido amplio, que relacione la película a la historia. Como escribe Sorlin, «el cine es una prodigiosa reserva de hipótesis»³³. Lo que se ha pretendido hacer en estas páginas ha sido ir a rescatar un documento que invitara a la reflexión acerca de la presencia del pasado en nuestras vidas: quizás eso tenga algo que enseñarnos hoy, más allá de una concepción de la historia como acumulación de conocimientos sobre personas y acontecimientos de épocas anteriores a la nuestra de las cuales no tenemos, ni podemos tener, experiencia.

Ficha técnico-artística

Título original: *La caza*. Producción: Elías Querejeta P.C. (España, 1965. Estreno en 1966). Jefe de Producción: Primitivo Álvaro. Director: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura y Angelino

³² J. STEIGER, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, 1992, p. 97.

³³ P. SORLIN, cit., p. 144.

Fons. Fotografía: Luis Cuadrado. Música: Luis de Pablo. Operador: Teo Escamilla. Decorador: Carlos Ochoa. Montaje: Pablo G. del Amo. Intérpretes: Ismael Merlo (José), Alfredo Mayo (Paco), José María Prada (Luis), Emilio Gutiérrez Caba (Enrique), Fernando Sánchez Pollack (Juan), Violeta García (Carmen). Blanco y negro. 93 minutos. Premios: Oso de Plata en el Festival de Berlín 1966; Cabeza de Palenque en el Festival de Acapulco 1966; Golden Gate en el Festival de San Francisco 1966.

