

Buñuel, Saura y la cinegética: de juegos sagrados y peligrosos

Guy H. Wood¹

Investigador independiente

All predation is a life-and-death game.

Paul Shepard²

Our modern skulls house a stone-age mind.

John Tooly y Leda Cosmides³

RESUMEN: Según Paul Shepard, el cazador paleolítico era un “carnívoro tierno” que llevaba a cabo un “juego sagrado” con las presas que había de *matar y respetar*: una primeriza “conciencia ecológica” que posibilitaba la supervivencia del *Homo sapiens*. En su cuento “The most dangerous game”, Richard Connell hace mofa de la caza y del venador moderno enfrentando a dos apasionados del deporte en “una partida de ajedrez al aire libre”: ¿una caza humana, o una lucha a muerte entre asesinos? Fascinado por nuestros orígenes cinegéticos y la “duplicidad” del cazador actual – “el hombre de hoy y de hace diez mil años”–, José Ortega y Gasset pergeñó un célebre análisis sobre un oficio/deporte que obliga a sus practicantes a “jugarse el lance” con las piezas que persiguen. En este ensayo, estas nociones (entre otras) pretenden generar una mejor comprensión de la cinegética en el cine, sobre todo, la ingénita conexión venatoria del cineasta y del cinéfilo con el celuloide. Estas ideas servirán de base para: dilucidar el papel que desempeña el tropo “juego” en la realización de *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel y *La caza* de Carlos Saura, descubrir los juegos ingeniosos de los dos directores en sendos films y señalar su lugar en el legado de las artes venatorias en España.

Palabras clave: Luis Buñuel; Carlos Saura; cinegética en el cine; *Las aventuras de Robinson Crusoe*; *La caza*.

ABSTRACT: According to Paul Shepard, the Paleolithic hunter was a “tender carnivore” who carried out a “sacred game” with the quarry he needed to *kill and respect*: a primary “ecological conscience” that made *Homo sapiens*’ survival possible. In his short story “The Most Dangerous

1 Dirección de contacto: gwood@oregonstate.edu. ORCID: 0000-0934-3950.

2 SHEPARD, P., *Coming home to the Pleistocene*, Florence R. Shepard (ed.), Island Press, Washington, D.C., 1998, p. 52.

3 Tooly, J. y COSMIDES, L. citado en KELLY, R. L., *The lifeway of hunter-gatherers The foraging spectrum*, Cambridge University Press, New York, 2013, p. 269.

Game”, Richard Connell mocks hunting and the modern hunter by confronting two passionate sportsmen in a “a game of open air chess”: a human hunt, or a fight to the death between murderers? Fascinated by our cynegetic origins and the contemporary hunter’s “duplicity” –“a modern man and one from ten thousand years ago”–, José Ortega y Gasset penned a famous analysis on an occupation/sport that obliges its practitioners to “play their hand” with the game they pursue. In this essay, these notions (among others) endeavor to create a better understanding of the use of the Cynegetic in cinema, above all, the instinctive venatic connection between film, the cineaste and the cinephile. These ideas will constitute a base from which to: elucidate the role the trope “play” fulfills in the shooting of Luis Buñuel’s *The Adventures of Robinson Crusoe* and Carlos Saura’s *The Hunt*, reveal the ingenious intentions of both directors in their respective films and indicate their place in the legacy of the venatic arts in Spain.

Keywords: Luis Buñuel; Carlos Saura; cynegetic in cinema; *The Adventures of Robinson Crusoe*; *The Hunt*.

RÉSUMÉ: Selon Paul Shepard, le chasseur paléolithique était un «carnivore tendre» qui se livrait à un «jeu sacré» avec la proie qu’il devait *tuer et respecter*: une « conscience écologique » précoce qui a permis la survie de l’*Homo sapiens*. Dans sa nouvelle «The Most Dangerous Game», Richard Connell se moque de la chasse et du chasseur moderne en opposant deux passionnés du sport dans «une partie d’échecs en plein air»: une chasse à l’homme ou un combat à mort entre tueurs? Fasciné par nos origines cynégétiques et par la «duplicité» du chasseur moderne –«l’homme d’aujourd’hui et d’il y a dix mille ans»– José Ortega y Gasset a élaboré une célèbre analyse d’un métier/sport qui oblige ses pratiquants à «prendre des risques» avec la proie qu’ils poursuivent. Dans cet essai, ces notions (entre autres) visent à générer une meilleure compréhension de la chasse au cinéma, surtout du lien inné du cinéaste et du cinéphile avec la pellicule. Ces idées serviront de base pour: élucider le rôle joué par le trope «jeu» dans la réalisation des *Aventures de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel et de *La Chasse* de Carlos Saura, découvrir les jeux ingénieux des deux réalisateurs dans leurs films respectifs et souligner sa place dans l’héritage des arts de la chasse en Espagne.

Mots clés: Luis Buñuel; Carlos Saura; chasse au cinéma; *Les Aventures de Robinson Crusoe*; *La Chasse*.

Introducción

La figura y las actividades del cazador en la pantalla plateada posibilitan, al igual que los oficios de los otros personajes armados y mortíferos del cine (el soldado, el gánster, el espía, etc.), reclamar al público. Pero dentro de esta galería cinematográfica de arquetipos letales el más universal y enjundioso es, sin duda alguna, el cazador. Puntualiza José Ortega y Gasset:

“[...] *el ser del hombre consistió primero en ser cazador*”.⁴ Por su parte, Robert Ardrey asevera: “*El hombre es hombre, y no un chimpancé, porque durante*

4 ORTEGA Y GASSET, J. *La caza y los toros*, Madrid, Austral, 1962, p. 81.

millones y millones de años en evolución ha matado para vivir" (17).⁵ Y sintetiza Ramón Grande del Brío: [...] la depredación forma parte de nuestra esencia".⁶

Rastrear el ancestral oficio del venador y su conexión con el del realizador y esbozar el genético vínculo entre el cinéfilo y la cinegética a fin de revelar cómo estos seres y fenómenos pueden brindar una comprensión más cabal de la caza en el séptimo arte constituyen los objetivos primerizos del presente ensayo. Estas aclaraciones nos permitirán pasar a dilucidar y ejemplificar el papel que juega nuestra esencia cinegética en la creación de *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel y *La caza* de Carlos Saura, además de indagar en los diseños de los dos directores y captar así la importancia de la cerrada relación entre ellos, estos dos films y el legado de las artes venatorias españolas.

Pensemos en la envergadura etno-antropológica y estética que supieron captar Montxo Armendáriz y Akira Kurosawa en las vidas y aventuras de dos tramperos-cazadores auténticos, en cómo ambos directores lograron fusionar la millonaria odisea de la subsistencia/supervivencia del *Homo sapiens* con la autonomía agreste, la nobleza ingénita y el trágico destino de estos seres acosados –cruel paradoja– por un progreso implacable, en la maestría con la que traspasaron todo ello a *Tasio y Dersu Uzala*.⁷ O, pensemos en los protagonistas de *The Deer Hunter* de Michael Cimino, o de *Enemy at the Gates* de Jean-Jacques Annaud, dos cazadores destinados, respectivamente, a la guerra de Vietnam y al asedio de Stalingrado; lugares donde, para sobrevivir, han de convertirse en depredadores de sus semejantes, lo que dobla su carga letal.

Esta persecución a muerte intraespecífica, es decir, la participación en "The most dangerous game" (título del célebre cuento que Richard Connell publicó en 1924)

5 ARDREY, R., *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador (The hunting hypothesis – A personal conclusion concerning the evolutionary nature of man)*, Madrid, Alianza, 1976, p. 17. Consta MacFarlane Burnet: "La historia del *Australopithecus* como primer matador, sugerida por Ardrey, puede ser tan mítica como la de Caín y Abel, pero desde el punto de vista biológico tiene sentido". BURNET, M., *El mamífero dominante (Dominant mammal. The biology of human destiny)*, Madrid, Alianza, 1970, p. 74.

6 GRANDE DEL BRÍO, R., *Sociología de la caza*, Madrid, Istmo, 1982, p. 18.

7 Kurosawa se inspiró en el libro de Vladimir Arseniev, *Dersu Uzala La taiga del Ussuri*, mientras que Armendáriz se basó en su amistad con Tasio Ochoa, un trampero-carbonero navarro. Relata Armendáriz sobre una charla con su futuro protagonista: "De pronto, vi a un hombre de sesenta y tantos años, que vivía la vida que siempre había querido llevar, que se sentía orgulloso porque había conseguido sacar adelante a su familia sin someterse a las normas sociales, y me di cuenta de que tenía delante a un auténtico héroe". ANGULO, J. et. al., *Secretos de la elocuencia: El cine de Montxo Armendáriz*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1998, p. 211.

apuntala el cine desde sus inicios. El “blood cinema”, según Marsha Kinder, realizado durante las últimas décadas del siglo XX en España entronca con este leitmotiv, debido, en parte, a una serie de películas cuyas tramas giran en torno a la caza durante el régimen del general Franco y la transición democrática; siendo las más insignes: *La caza*, *Furtivos*, *La escopeta nacional*, *Los santos inocentes* y *Tasio*.⁸ Como hicieron aquel mandamás y los suyos, muchos de los personajes-cazadores de este quinteto fílmico practican o metaforizan una variante muy español del juego más peligroso: uno fratricida. Al principio de *La caza*, Luis (José María Prada) apunta a este tema cuando espeta a los otros miembros de la cuadrilla: “Por eso alguien dijo que la mejor caza es la del hombre”.⁹ Y al final de la partida, el profético fusilero y los otros excombatientes nacionales, Paco (Alfredo Mayo) y José (Ismael Merlo), se matarán a tiro limpio: una mini-guerra civil tan figurada como paradójica que se evocará en estos cuatro sucesores (haremos referencias oportunas a ellos) de *La caza*.

Es preceptivo recalcar que esta persecución intraespecífica no es la caza propiamente dicha. Puntualiza Ortega: “Si el cazado fuese también y en la misma ocasión cazador, *no habría caza. Tendremos un combate* [...] La caza no es recíproca”.¹⁰ En el film sauriano, José realza este concepto erróneo al afirmar: “Cuánto más defensas tiene el enemigo, más bonita la caza, *se lucha de poder a poder*”.¹¹ “The most dangerous game” de Connell tiene un *happy end*: el gran cazador neoyorquino, Sanger Rainsford, naufragado en la isla-coto caribeña del general Zaroff, se halla obligado a confrontarse a mano armada con el malvado militar en “una partida de ajedrez al

8 KINDER, M., *Blood cinema. The reconstruction of national identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993. La caza como metáfora de la violencia y la belicosidad se aprecia en otras películas de la época; por ejemplo: *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1972) de Saura, *Hay que matar a B* (1974) y *Río abajo* (1984) de Borau; *Camada negra* (1977) y *El corazón del bosque* (1978) de Gutiérrez Aragón; *Pascual Duarte* (1975) de Franco y *El crimen de Cuenca* (1981) de Miró. Se aprecia también en films más recientes; por ejemplo, *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba y *Obaba* (2005) de Armendáriz.

9 “Lista de diálogos de *La caza*”, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, sin fecha, p. 9.

10 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 34.

11 “Lista de diálogos”, *op. cit.*, p. 9. Afirma Paul Shepard: “Hunting [...] is sometimes confused with war because many suppose that weapons and aggression are the crux of the hunt [...] The innocence of the hunted animals, the use of weapons of war against those without weapons, the seeming vainglory in the ‘trophy’ hunt [...] the analogy of the hunt to warfare and crime is deeply wrong. Hunting and gathering interplay mind and attention with logic and compassion for the land, forests, water, plants, and animals. Modern sportsmanship and its ethics of the hunter’s voluntary restraint constitute a last barrier against the corruption of hunting”. SHEPARD, P. *Coming home to the Pleistocene*, Island Press, Washington D.C., 1998, p. 76. Como se verá, el cine español corrompe la caza.

aire libre”.¹² Al final, Sanger logra despachar al ruso de poder a poder. No obstante, el cinéfilo (y otros muchos) está tan habituado a la “caza humana” que ni siquiera se da cuenta de que lo que está visionando no es cazar.¹³ Si bien Connell juguetea con las acepciones de la palabra inglesa “game”, sabía perfectamente que su cuento trataba de un homicidio.¹⁴ Después de escuchar las razones sobre por qué el patológico ruso se ha obsesionado por “cazar” a su prójimo, Sanger replica: “Hunting? Good God, general Zaroff, what you speak of is murder”.¹⁵ Como veremos, el término “juego” resulta ser un tropo de suma importancia en la dilucidación de la cinegética y, sobre todo, en la de la venación fílmica española.

En el cine, estos acechos mutuos constituyen una confabulación, pero una que resulta sobre manera justificable, ya que pueden ayudar al director y su equipo a capturar pingües ganancias, celebridad e incluso trofeos. Según Ortega: “el cazador es un animal muy tramposo”.¹⁶ El realizador también lo es. Saura, por ejemplo, intenta enganchar al espectador trampeando con su percepción incluso antes de arrancarse *La caza*. Mientras ruedan los títulos de crédito, la cámara enfoca a dos hurones revolcándose en sendas jaulas. Al parecer, este prelude trata de una sugerente escena inter/intraespecífica. ¿Estos predadores de conejos por antonomasia ansian escaparse o matarse? ¿O, están en celo o, hambrientos, solo desean cazar? Aún más, antes de que el público pueda darse cuenta de ello, este prólogo da comienzo a una

12 En 1932, el productor Meriam C. Cooper y los co-directores Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel realizaron una adaptación homónima, pero libre, del cuento (titulado *El malvado Zaroff* en español) al mismo tiempo y en el mismo estudio en que Cooper y Schoedsack rodaban *King Kong*. En su versión del cuento (este no acusa una presencia femenina), cargan la historia de tintas eróticas, ya que colocan a una naufraga en la isla, Eve (Faye Ray), que será el objeto del deseo de Zaroff (Leslie Banks), y tal vez del gorila. El militar dice a Sanger (Joel McCrae): “Hunt first the enemy, and then the woman [...] Kill, then love. When you’ve known that, you will have known ecstasy”. El Zaroff hollywoodiense es, pues, un obseso venatorio y sexual. Esta doble carnalidad intraespecífica atraviesa el cine cinegético español.

13 Apunta Saura: “Si el animal se defiende y es bravo, la caza adquiere nuevos alicientes en razón directa con la dificultad [...] por eso, ‘la mejor caza es la caza del hombre’, como dijo Homingway [sic] en un momento de sinceridad”. SAURA, C., “Notas sobre *La caza*”, *Griffith*, núm. 2, p. 37. Escribe Marvin D’Lugo: “If the plot about four weekend hunters and their descent into a human hunt [...]”. D’LUGO, M., *The films of Carlos Saura: The practice of seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 57, subrayado nuestro. Antonio Monegal cita a John Hopewell, quien afirma sobre las películas cinegéticas: “They share their organizing allegorical motif: ‘the same broad metaphor –human relations as a hunt’”, MONEGAL, A., “Images of War: Hunting the Metaphor”, en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Modes of representation in spanish cinema*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1998, p. 204, subrayado nuestro. Puntualiza Guy H. Wood: “En el cine, definitivamente, la mejor caza es la caza del hombre”. WOOD, G.H., *La caza de Carlos Saura: un estudio*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 75-76.

14 La palabra inglesa “game” tiene varias acepciones; por ejemplo: partido (a game of tennis), partida (a game of chess), caza mayor/menor (big/small game), caza (game, en un menú o libro de cocina).

15 CONNELL, R., “The most dangerous game”, en *Studies in the short story*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Virgil Scott (ed.), 1968, p. 23.

16 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 87.

historia natural del mustélido, su relación con el *Homo sapiens* y cómo, desde hace tiempos inmemoriales, estos dos predadores han perseguido al lagomorfo. Son carcerías con las que Saura irá salpicando y simbolizando la trama de *La caza*.

Como reza el primer epígrafe del presente ensayo y como testimonian estos dos cuadrúpedos totémicos, el guarda jurado Juan (Fernando Sánchez Polack), los escopeteros y *Saura*: “Toda depredación es un juego a vida o muerte”. Sobre la gestión de su tercer largometraje, este confesó: “[...] yo escribí un guion que nunca pensé dirigir [...] en aquel tiempo nadie tenía ningún interés en que yo dirigiera una película”.¹⁷ Puso, pues, en juego su existencia.¹⁸ Pero trampeando (con Elías Querejeta y la censura, por ejemplo) y con una perseverancia digna del mejor venador, en 1966 logró marcharse a la Berlinale con su cinta al hombro, foro donde no solo cobró un Oso de Plata, sino que empezó a pillar una fama internacional. Como detallaremos en breve, el realizador cinematográfico personifica nuestra herencia cinegética, lo que le posibilita, apañándose las, sacar partido de su oficio.

Pero debe notarse que desde la prehistoria la caza apenas ha variado porque su sustancia siempre ha sido que la presa: “[...] tenga su *chance*, que pueda, en principio, evitar su captura.”¹⁹ He aquí *la règle du jeu* fundamental de la cinegética de antaño y de hogaño: para que siempre haya caza el venador necesita contener su poder destructivo (su raciocinio y tecnología) y esforzarse en: “[...] asegurar la vida de las especies y [...] en el trato venatorio con ellas las deja, en efecto, *su juego*”.²⁰ Además de bregar contra la esquivez y escasez de piezas (muchas veces peligrosas y en circunstancias precarias), el cazador de la Edad de Hielo sabía que no solo se jugaba la vida, sino el porvenir de los suyos. Por tanto, era consciente de que el destino indefectible de la pieza era ser capturada e ingerida –la paradoja de la muerte como fuente de la vida–, pero que, de extralimitarse, la ecología –él mismo y la especie *Homo sapiens* inclusive– se hallaría en peligro de extinción. Poseía, pues, una primigenia “conciencia ecológica”.²¹ Y de ahí que Paul Shepard lo

17 BRASÓ, E., *Carlos Saura*, Taller de Ediciones, Madrid, 1974, p. 97.

18 David Thompson señala otra acepción de la palabra juego en inglés –*gambling*–, su relación con la expresión “jugarse el lance” y la historia del cine de Hollywood. Escribe: “The movies shifted closer than ever toward gambling when they took the long-shot blockbuster success as regular model”. THOMPSON, D., *The whole equation A history of Hollywood*, Vintage Books, New York, 2006, p. 218.

19 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 37.

20 *Ibidem*, p. 38, subrayado nuestro. Precisa Shepard: “The overriding rule was simple: the catcher had to be smarter than the caught, but not much and not always”. SHEPARD, P., *Coming home [...]*, *op. cit.*, p. 53.

21 LEOPOLD, A., “The ecological conscience”, *Bulletin of the garden club of America*, vol. 40 (2), 1938, pp. 1-199.

denomine “el carnívoro tierno” y llame su oficio “el juego sagrado”.²² Aunque tanto matar animales en la pantalla española parezca desmentirlo, sus cineastas darían buena cuenta de lo peligrosa y lo espiritual que puede ser la caza, y todo ello a fin de enfrentar al espectador a su esencia cinegética y reavivar trampeando una anquilosada conciencia ecológica que desde hace milenios va aparejada a ella. Sobre nuestras tropelías eco-conservacionistas Buñuel sentenció: “[...] *la monstruosidad* de que estén desapareciendo los tigres de Bengala y las ballenas azules. El hombre es la blasfemia de la naturaleza”.²³ Prosigamos teniendo en cuenta esta aprehensión cinegético-ecológica y nuestra execración del medio ambiente.

Además del sacramento de comer proteína fresca, había otra *règle du jeu* igualmente importante: la coyuntura entre la caza y la cópula. Es decir, la depredación fomenta la procreación, otra *carnal faena* que aseguraba la supervivencia del *Homo sapiens*. Si bien esta vertiente sexual genera mucha de la garra del cine cinegético español, en este ensayo nos enfocaremos en la conexión entre el juego sagrado (cazador/presa) y el juego más peligroso (homicida/víctima).²⁴ Damos por descontado, pues, que antaño la caza era un sacramento que se practicaba de acuerdo con una serie de reglas y con una espiritualidad tan primerizas como genuinas; y que estas exigían al llamado “mamífero dominante” prehistórico mantener una relación simbiótica, si no reverente, con la flora y fauna y el resto de su entorno. Entre otras razones porque seguramente no solo le cohibían otros predadores cuadrúpedos temibles, sino por lo que José Camón Aznar llama su “terror cósmico”, es decir: “una fabulosa sensación de hallarse rodeado de misterio y abismo”.²⁵ Quien haya visionado las manifestaciones artísticas de las cuevas-santuarios de Altamira o Lascaux habrá apreciado, si no sentido, un asombro similar.

22 SHEPARD, P., *The tender carnivore and the sacred game*, Charles Scribner's Sons, New York, 1973, pp. 140-154. Shepard mandó traducir el famoso escrito de Ortega al inglés. Al lector español le podría interesar leer el capítulo cuatro de *The tender carnivore and the sacred game*, “Hunting as a way of life”, sobre todo sus apartados titulados “The venatic art” y “Cynegetic man”. En ellos, Shepard glosa las nociones de Ortega, además de reconocer lo acertado de las mismas.

23 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1985, p. 52, subrayado nuestro.

24 Un ejemplo: “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 homoerotismo, y la agresividad heterosexual falocéntrico”. WOOD, G. H., “El objetivo cinegético: La poética venatoria del séptimo arte”, *Litoral*, núm. 235, 2003, pp. 36-44. Véase también el capítulo seis, “Carlos Saura y el sexo”, de *La caza de Carlos Saura: un estudio* de WOOD, G. H., Prensas Universitarias Zaragozaanas, Zaragoza, 2000, pp. 193-211.

25 CAMÓN AZNAR, J., *Las artes y los pueblos de la España primitiva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, p. 8.

Esta supuesta divisoria interespecífica ha originado el mito y la gran paradoja del *Homo sapiens*. ¿Somos el depredador –*homo homini lupus*– alfa, el carnívoro tierno, o; para Arsuaga y Martínez, la “especie elegida”; o; de acuerdo con Buñuel, renegados; o; según Saura, remedos paleolíticos/meros combatientes?²⁶ Por eso, David Peterson asevera: “There is something haunting, pensive and to most [people] today, incomprehensible about [the hunter]”.²⁷ El meollo fantasmal y meditativo de esta figura y su oficio han fascinado a sus practicantes y estudiosos desde hace milenios, algo que se columbra en las artes rupestres y en las afirmaciones de los exégetas mencionados. Pasemos a aproximarnos al enigma sin fin de la cinegética y al aprovechamiento artístico del mismo en el séptimo arte ciñéndonos a dilucidar la presencia e importancia del juego sagrado y del juego más peligroso en *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel y *La caza* de Carlos Saura.

De cinegética, cinema y cinéfilos

Dada nuestra herencia venatorio-artística, es natural que tanto el cineasta como el espectador se dejen fascinar por la riqueza y diversidad sensorias de la caza. El cine es tal vez el medio que mejor se preste a expresarlas. La dureza y belleza espectaculares de los lugares donde faena el venador, el dinamismo y dramatismo de sus acechos y rastreos, las bandas sonoras salpicadas de detonaciones, gritos y chillidos; la penetración de balas y perdigones (o azagayas y flechas) en las presas, las llagas sangrientas y el abatimiento de animales hermosos –“la absoluta parálisis de la muerte”²⁸– tocan instintivamente una cuerda visceral en el cineasta, así como en su presa principal: el espectador. Pierre Leprohon denominó a los primeros documentalistas del siglo XX *chasseurs d’images*, pero, en realidad, todo cineasta propiamente dicho es un cazador de imágenes.²⁹

Si visionar la occisión de un animal en la gran pantalla podría considerarse una experiencia surreal, dar muerte a una presa en el monte lo es por antonomasia. Pensemos en el premeditado despeñamiento de la cabra en *Las Hurdes*: en las emociones

26 Anota Elizabeth Kolbert: “Though it might be nice to imagine there once was a time when man lived in harmony with nature, it’s not clear he ever really did”. KOLBERT, E., *The sixth extinction An unnatural history*, New York, Henry Holt, 2024, p. 235.

27 PETERSON, D., *Heartsblood Hunting, spirituality, and wildness in America*, Johnson Books, Boulder, Colorado, 2000, p. xv.

28 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 70.

29 LEPROHON, P., *Chasseurs d’images*, Editions André Bonne, Sabbons, Francia, 1960.

estremecedoras que su caída genera.³⁰ Constata Buñuel: “He sido bastante buen cazador, *siempre con remordimientos*, pero bastante buen cazador”.³¹ Según Shepard, la vida cinegética nos aproxima al centro filosófico de la existencia humana, ya que permite aprehender y equiparar dos de sus misterios principales: la naturaleza del animal y de la muerte.³² Es plausible, por tanto, que Buñuel pretendiese que su cabra despeñada no solo sobrecogiese, sino que instase a reavivar ancestrales instintos forrajeador-carnívoros. Apunta el narrador sobre la historia natural de las cabras hurdanas: “Se come[n] tan sólo cuando alguna de ellas se despeña, lo que ocurre a veces”.³³ Cabe afirmar que la cinegética predispuso a Buñuel a ser un *chasseur d'images* surrealista, además de permitirle sobrevivir trampeando en su oficio: nueve de sus treinta y tres películas contienen escenas de caza. Y como recalcaremos en breve, Saura sería el beneficiario de esta faceta de la vida y filmografía de su mentor calandino. Veremos, asimismo, que la historia natural del conejo y del hurón junto con sendos sacrificios (sur)reales en *La caza* desempeñan papeles igualmente impactantes.

Huelga señalar que el rodaje de un film se asemeja a una partida de caza, lo que también ayuda a comprender la cerrada relación entre las dos artes. Un ejemplo: “La expresión inglesa, ‘To shoot a film’ compendia a la perfección el fetichismo fálico-armamentístico de la cámara, las magias participatoria y propiciatoria de una película y la conducta persecutoria que llevan a cabo el director y su equipo durante el rodaje”.³⁴ Aunque Saura estuviese en contra de la caza, sí reveló lo sigiloso y lo cinegético que puede ser su oficio en una anécdota que relató sobre el rodaje de *La caza*: “Ahora es un equipo en el que prácticamente no tenemos que hablar. Podemos hacer una película prácticamente mudos”.³⁵ Un juego sagrado donde las haya. Aún más e irónicamente, el director y su clan encarnan el hecho de que a pesar de nuestro distanciamiento de la naturaleza, del embotamiento de nuestros instintos venatorios y de la resonancia de los mitos de la civilización y del progreso,

30 Los descartes de *Las Hurdes* evidencian que Buñuel tuvo que matar dos cabras para filmar las dos secuencias del despeñamiento del animal en la pantalla. Es obvio que él “despeñó” a la primera de un tiro de revólver.

31 AUB, M., *Conversaciones con Luis Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985, p.100, Subrayado nuestro.

32 SHEPARD, P., *The tender carnivore ...*, *op. cit.*, p. 146.

33 HERRERA NAVARRO, J. (comis.), “Desglose del documental *Las Hurdes/Tierra sin pan* en fotogramas”, en *Las Hurdes, Un documental de Luis Buñuel*, Cáceres, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999, p. 107.

34 WOOD, Guy H., “El objetivo ...”, *op. cit.*, p. 39.

35 BRASÓ, E., *op. cit.*, p. 125.

el hombre actual lleva, repetimos, la caza en la sangre. Es innegable que ni Buñuel ni Saura titubearon en el momento de matar (o mandar matar) al hacerse *chasseurs d'images*. Concluye Ortega: “[el] término *cinegética* ha llegado a aplicarse a todo arte venatorio, cualesquiera que sean sus formas”.³⁶ Un rodaje es, pues, pura cinegética y, en este sentido, todo cineasta hace *blood cinema*.

Otro fenómeno que seguramente apoya y favorece la realización de películas cuyas tramas giran en torno a la cinegética es el llamado “síndrome de Bambi”, es decir, el odio cultural a los cazadores. Los orígenes de esta aversión (y, en parte, de la conservación) se pierden en la noche de los tiempos. Por ejemplo, el mito de la diosa de la caza, Artemisa, quien, contrariada por los excesos del joven cazador Acteón, lo convierte en un venado que acabará en las fauces de los perros de su propia jauría. En 1923, Félix Salten (nacido Sigmund Salzmann), un prolífico literato húngaro afincado en Viena, reaviva esta polémica y da nombre al síndrome cuando publica *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (*Bambi, una vida en el bosque*).³⁷

Quince años después Walt Disney afianzó su fama y polemizó el mito de la civilización adaptando en dibujos animados la obra de Salten. La trama del libro/film versa sobre la muerte violenta y las nefastas consecuencias de la caza moderna: las físicas y psicológicas en las presas antropomorfizadas, así como las devastadoras en el medio ambiente. Y todo ello a causa del único depredador que hace acto de presencia en las dos obras: Él (el hombre). Salten, Disney y sendos Bambis ponen en evidencia la agresividad y belicosidad del ser humano al tiempo que denuestran sus desmanes y cuestionan su lugar en el orden natural. Pero, además de abrillantar las imágenes públicas y las carreras de sus creadores, sus respectivos *Bambis* han dado pábulo a los anticaza y conservacionistas. Según Matt Cartmill: “*Hunters regard Bambi as the most powerful piece of antihunting propaganda ever produced*”.³⁸ La venación ficticio-fílmica acusa, pues, una vertiente biopolítica que genera todo tipo de emociones, lo que constituye también un poderoso reclamo ético-ideológico y ontológico.

El síndrome de Bambi atraviesa el cine cinegético español. Puede avistarse en la cabra tiroteada de *Las Hurdes*. Y a partir de *La caza*, el público irá horrorizándose ante las masacres *ad nauseum* de la fauna ibérica, ante tamaña monstruosidad y

36 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 67.

37 Salten era muy aficionado a la caza y, por tanto, consciente del distanciamiento del hombre moderno de la naturaleza. Asevera: “Los amantes de la naturaleza son en realidad extraños a la naturaleza. No tienen ni idea de la violencia que se produce a diario en la naturaleza” (austria.info/es/arte-y-cultura/150-obras-maestras/bambi-felix-salten). (15-III-2024).

38 CARTMILL, M., *A view to death in the morning*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 162.

mortandad. Pero Juan Lobón, el célebre furtivo autodiegético de Luis Berenguer, puntualiza: “Lo del cazador es eso, arrimarse al animal avisado y quedarse con él con la escopeta o a bocados”.³⁹ Por tanto, el cine cinegético genera otra dicotomía que incrementa su garra y valor estético: por una parte, una innegable fascinación etno-antropológica (sur)realista y, por otra, un ineluctable sentimiento de abominación ante una conducta aparentemente inhumana pero –cruel paradoja– *auténticamente humana*. Aún más, Lobón y sus correligionarios del cine cinegético español encarnan la noción de que los cazadores genuinos eran naturalmente mucho más humanos –*carnívoros tiernos*– que sus ascendentes Apunta: “[...] desde aquí [la cárcel] puedo decir que yo cuidé el vedado más que su dueño y más que todos los guardas juntos”.⁴⁰ El quinteto de directores/filmes venatorios españoles da buena cuenta de esta faceta bifaz de la cinegética, además de desafiar al cinéfilo/“mamífero dominante”: “[to] critically speculate on the future of the biosphere and the future of humankind”.⁴¹ El notable amor propio de los escopeteros filmicos españoles (el señorito Iván de *Los santos inocentes*, por ejemplo) alegoriza lo que ha de considerarse el quid del juego más peligroso: nuestra altanería antropocéntrica.⁴²

En su libro *The tender carnivore*, Shepard explica que hace unos diez mil años nuestra millonaria vida basada en la caza y recolección se transformó en una agropecuaria. Para él, aquel colapso existencial (la llamada revolución neolítica) acarreo la pérdida de las medidas y los medios con los que el *Homo sapiens* siempre había aquilatado y logrado su integridad de manera pacífica: ejerecer la caza. El ocaso de la vida cinegética que había adentrado a nuestros lejanos antepasados en los misterios de la Naturaleza y en la biodiversidad de su entorno –en la Otredad– originó lo que Thomas McIntyre llama una “pandemia de aislamiento de las gentes de la naturaleza y de la flora y fauna”.⁴³ Según Shepard, esta transformación desembocó en una “Caída demoniaca”,⁴⁴ en la persecución y trashumancia del hombre por el

39 BERENGUER, L., *El mundo de Juan Lobón*, Madrid, Alfaguara, 1967, p. 61. Al crear a su protagonista, Berenguer se basó en la vida de un furtivo real de Alcalá de los Gazules (Cádiz) llamado José Ruiz Morales. Enrique Brasó se inspiró en la novela para realizar una serie televisiva homónima en 1988.

40 *Ibidem*, p. 164. Y prosigue: “Muchos berrinches sordos he tomado yo a cuenta de estas cosas, porque el amo quiere los bichos para divertirse y para divertir a unos y otros y hacer su apaño, pero yo los quise siempre para vivir”. *Ibidem*, p. 166, subrayado nuestro. En definitiva, el furtivo acusa visos de carnívoro tierno.

41 VARELA, F., “Myxomatosis and Radioactivity in Carlos Saura’s *La caza* (*The Hunt*, 1966)”, *Environmental Humanities*, 14:1, 2022, p.133.

42 Afirma Clarke: “[...] any thought of man that he is apart from the rest of the living world is a perilous delusion”. CLARKE, C.H.D., *op. cit.*, p. 422.

43 MCINTYRE, T., “What the hunter knows” en PETERSON, D. (ed.), *A hunter’s heart Honest essays on blood sport*, New York, Henry Holt, 1996, pp.176. La traducción es nuestra.

44 SHEPARD, P., *The tender carnivore ...*, *op. cit.*, p.7. La traducción es nuestra.

hombre.⁴⁵ Es decir, en: “[...] el hábito de usar las armas para matar a otros miembros de su propia especie”.⁴⁶ La larga agonía del *Homo cynegeticus* y nuestra “Caída” se aprecian en la figura del furtivo o del lugareño del cine cinegético español; por ejemplo, Juan en *La caza*, Ángel en *Furtivos*, Paco el Bajo y Azarías de *Los santos inocentes* y el protagonista de *Tasio*.⁴⁷ Shepard opina que este exterminio es el primer genocidio de la historia. Como Dersu Uzala, estos españoles infrahumanos aportan una emotiva esencia nostálgico-elegíaca a sus respectivos films, un ansia de aniquilación –continuación del “terror cósmico” y corolario del juego más peligroso– que ellos profetizan y puede ser la nuestra.

Curiosa y significativamente, incluso hoy la caza sigue definiéndose como un juego. Apunta C.H.D. Clarke: “[...] we can best express the whole [cynegetic] process in terms of play”.⁴⁸ Es decir, como una actividad o vocación (¿matar es un juego?) que significa algo que no sobrepase la mera necesidad fisiológica, un esparcimiento. Hoy en día, el primer genocidio según Shepard toca su fin: la caza utilitaria o de subsistencia apenas se practica.⁴⁹ Pero a pesar de que la caza deportiva se considere un juego mortífero ética y moralmente indefensible, y aunque también agonice, sigue contando con un número considerable de adeptos y defensores.⁵⁰ Para Ortega, es una diversión radical porque al adentrarse el cazador en la naturaleza efectúa “una transitoria suspensión [...] en su auténtico vivir”,⁵¹ lo que le permite recrearse volviendo a “ser paleolítico”, es decir, genuinamente humano.⁵² Precisa: “[...] esta otra criatura que va a ocupar el paréntesis no es tampoco inauténtico”.⁵³ Por tanto, su objetivo es también el de nuestros antepasados: arrimarse al animal avisado y quedarse con él, si bien con un arma de fuego. Aunque sea violenta, premeditada y cruenta, la caza puede considerarse una actividad permisible siempre que el venador se rija de acuerdo con las ancestrales reglas del juego, las leyes de caza vigentes

45 Constata Shepard: “To consider goat-breeding and soil-breaking virtuous is self-deception; war emerged with the shift in ecology, which produced the arrogant concept of land ownership and the struggles for resources, space, and power”. *Ibidem*, p.126. Estos conceptos atraviesan y fundamentan el cine cinegético español.

46 BURNET, M., *op. cit.*, p. 70.

47 Ortega los denomina: “el troglodita eterno avecindado en nuestras aldeas”, *op. cit.*, p. 88.

48 CLARKE, C.H.D., *op. cit.*, p. 424.

49 Apunta Shepard: “By 1970 some twenty-odd tribes in the world’s remotest places were all that remained of hunters and gatherers” SHEPARD, P, *op. cit.*, p. 30.

50 Hace pocos años se expedían alrededor de un millón de licencias de caza al año en España. En la actualidad se expiden unas 800.000.

51 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 98.

52 *Ibidem*, p. 96.

53 *Ibidem*, p. 98.

y se enfrente a una presa salvaje que tenga su *chance*.⁵⁴ Lo que Ortega denomina la “duplicidad” del cazador deportivo, su oscilación entre autenticidad e inautenticidad, implica por naturaleza otredad y ofuscación. Los directores españoles reconocieron y dieron buena cuenta de esta duplicidad. De ahí también el sortilegio y la consternación (¿juego sagrado o farsa mortífera?) que sus escopeteros originan en el público. Al igual que Salten y Disney, Saura y sus sucesores apresan al lector/espectador caricaturizando la figura del venador moderno.

El mayor aliciente de la caza de antaño y la de hogaño (y lo que realmente las emparenta) es que, al lanzarse al monte, todo cazador propiamente dicho: “*sabe que no sabe lo que va a pasar*”.⁵⁵ Obviamente, el venador prehistórico jugaba fuerte: o mataba o perecía. Hoy, de acatar las ancestrales reglas del juego y de jugarse el lance con éxito, el cazador deportivo puede justificar (si no consagrar) sus esfuerzos por haber vuelto a “ser paleolítico” (*carnívoro tierno*) y por, en una ceremonia poscacería, honrar a su presa ingiriendo proteína fresca con genuino sabor a bravío. De ser así, reaviva la paradoja de la muerte como fuente de la vida: una vuelta espiritual a nuestros orígenes y una repetición/consagración del sacramento. El gran cazador-novelistas Miguel Delibes encarnaba estas nociones, y dicha otredad.

Debe notarse, asimismo, que el venador y el realizador forjan dramas y es, precisamente, este *crear faenando* o *crear actuando* lo que realmente los anima y los asemeja tanto. Afortunadamente, de volver bolo, ni el cazador deportivo ni el cineasta van a pasar hambre ni hallarse en trance de extinción. No obstante, juegan fuerte. Es más, la expectación y excitación que sienten el cazador y su cuadrilla cuando, al amanecer, se lanzan al monte, y las del cineasta y su equipo al escuchar la orden “luces, cámara, acción”, los convierten en hermanos de sangre. Y en algunos casos, puede que sus respectivas actuaciones entre luces y sombras –ahí están Buñuel, Delibes y Saura– los mitifiquen.

Desde una perspectiva antropológico-cinegético-narrativa, cabe aventurar que el cineasta y cinéfilo se emparentan con los chamanes, relatores o espiritistas del Paleolítico y su público. Resulta fácil imaginarnos a aquellos narradores reuniendo a sus clanes en la helada oscuridad de una cueva-santuario, foro donde, al amor de unas cuantas antorchas y lámparas de grasa que proyectaban sus luces parpadeantes

54 Sintetiza Miguel Delibes: “En su base, en sus inicios, la caza fue todo lo contrario: hombre libre, contra pieza libre, sobre naturaleza libre. Obviamente esta emoción virginal apenas sobrevive a la época prehistórica”, DELIBES, M., *La caza en España*, Madrid, Alianza, 1972, p. 27.

55 ORTEGA Y GASSET, J. *op. cit.*, p. 109, subrayado nuestro.

sobre las figuraciones de animales totémicos pintadas en techos y paredes –dotándoles así de movimiento, *de vida*–, el auditorio se estremecería escuchando hazañas y leyendas, lo que mitificaría de paso la supremacía de la “especie elegida”. Aquellas “linternas mágicas”, junto con el impulso narrativo y los gestos de aquellos explicadores primigenios (¿precursores de los del cine mudo?) en aquellas “salas” constituirían una evasión ceremonial de los peligros acechantes de aquella naturaleza salvaje y del “terror cósmico”, al tiempo que constituirían una manera de enseñar deleitando. Los cineastas españoles darían buena cuenta de la vertiente asombroso-pedagógica de la venación.

Si aceptamos “la pintura rupestre como arte mágico [...] como manifestaciones espirituales del hombre”,⁵⁶ ciertamente aquellas movedizas figuraciones iluminadas y la garra de aquellos relatos prehistóricos anteceden y conectan con el mismo encanto que hoy en día el cine conjura en nosotros. Si el cazador deportivo se lanza al monte con la intención de alejarse del día a día, el cinéfilo hará otro tanto adentrándose en una sala tenebrosa donde, hallándose en compañía de otro clan audiovisual, todos compartirán una sensación de evasión, seguridad y supervivencia. Milenios antes del cinema, los artistas y narradores del Paleolítico se dieron cuenta de que: “[...] people liked going into the dark to see the light”⁵⁷ En el oscurantismo de un régimen dictatorial y bajo un sol de justicia españolísimo, Saura repetirá este fenómeno valiéndose de una cuadrilla de escopeteros-espiritistas cuyas afirmaciones apuntan a impartir unas lecciones igualmente alucinantes.

Según Ortega: “Hay el cazador bellaco, pero hay también una beatería de cazador”,⁵⁸ siendo el venador beato el que tiene conciencia de su conducta y de la muerte que va a dar a su presa. Es el caso de Dersu, Tasio y los otros furtivos y lugareños mencionados. Así lo demuestran la reverencia que guardan para con la Naturaleza y el afecto con que tratan a sus ayudantes zoológicos; por ejemplo, los hurones de Juan en *La caza*, o las “milanas bonitas” de Azarías en *Los santos inocentes*. Y su ser indómito y visos de carnívoro tierno nos impelen (¿instintivamente?) a encariñarnos con ellos. Por el contrario, los cazadores bellacos –la cuadrilla sauriana, el Gobernador de *Furtivos*, Jaume Canivell de *La escopeta nacional*, el señorito Iván de *Los santos inocentes*– estimulan franca animadversión.⁵⁹ Para el cazador y cinéfilo

56 GRANDE DEL BRÍO, R. *op.cit.*, p. 35.

57 THOMPSON, D., *op. cit.*, p. 23.

58 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 70.

59 La figura del mal cazador es de rancio abolengo en las artes; por ejemplo, los ya mencionados Zaroff y Acteón.

concienzudos, son odiosos farsantes, y sacrificables en aras del síndrome de Bambi. Pero como sugeriremos a continuación examinando los juegos sagrados y más peligrosos que apuntalan *Robinson Crusoe* y *La caza*, sus cazadores desempeñan un papel tan furtivo como trascendente, ya que actúan en una milenaria partida de ajedrez al aire libre entre la Madre Naturaleza y la Civilización, lo que pone en juego el porvenir del planeta Tierra. Nada más peligroso.

La cinegética en *Las aventuras de Robinson Crusoe*

Una de las películas buñuelianas que mejor demuestra la extracción e importancia de la cinegética en su filmografía es su adaptación de la novela *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719). La isla caribeña donde arriba su Robinson (Dan O'Herlihy) resulta ser un paraíso de los juegos peligrosos (luchas con caníbales y amotinados) e idóneo para un director que afirma: "En mis películas concedo [...] una importancia a la acción y me esfuerzo por crear incesantemente sorpresa".⁶⁰ Sin embargo, la estancia del naufrago inglés en otra isla atesora una temática formidable: el imperialismo y colonialismo británicos, la Otredad, la lucha por la vida, la soledad, etc. Aún más, trata de un europeo culto que de repente ha de transformarse en un cazador-recolector; una regresión a una condición protohistórica que permite a Buñuel aunar juegos sagrados y peligrosos con su concepción del hombre "como animal instintivo, primitivo y salvaje".⁶¹ Y, como hizo en *Las Hurdes* y *Los olvidados*, en su *Robinson Crusoe* podía seguir haciendo geografía humana y etno-antropología visual. Tampoco debería sorprender que director-venador optara por expresar estos conceptos a través de tres secuencias de caza, episodios cuyo análisis ayudará a dilucidar cómo aprovecha y trampea con la cinegética.

Al comienzo de su estancia, Robinson se halla obligado a hacerse –como Buñuel– "un bastante buen cazador". Incluso se jacta en voz en *off*: "Me hice buen tirador, y gracias a esto podía satisfacer mi apetito, siempre excelente a causa del agotador trabajo". Es evidente que el director exiliado en México se identificaba con el naufrago surto en una isla lejana, extraña y solitaria. Tampoco debe pasar desapercibido que en esta cacería inicial Robinson faena por su cuenta y logra abatir un pájaro (¡disecado!) posado en la rama de un árbol, una presa menor y un tiro relativamente fácil. Practica, pues, una caza de subsistencia en una naturaleza prístina evocadora

60 BUÑUEL, L. y M. LÓPEZ VILLEGAS, *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, p. 36.

61 HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, p. 21.

de la esencia ecológico-venatoria del hombre paleolítico. Paradójica y significativamente, Robinson se halla obligado a volver a ser otro: un carnívoro tierno.

Con el paso del tiempo y debido a la evolución de su relación con su protegido Viernes (Jaime Fernández), Robinson optará por enseñar al indígena a utilizar sus armas de fuego. Es una determinación acertada porque más tarde los dos se enfrentarán a tiros con los caníbales y el nativo, gracias a su entrenamiento y puntería, salvará la vida de su señor. Sin embargo, durante la segunda cacería Viernes no maneja armas. En estas secuencias, se aprecia al inglés encarar su escopeta, apuntar hacia arriba, correr la mano y disparar contra una pieza cuya imagen no se exhibe en la pantalla. Acto seguido, Viernes cobra un pato blanco (¡doméstico!) que, al parecer, el naufrago ha derribado al vuelo. Trampeando con nuestra percepción, Buñuel hace ver que Robinson ha desarrollado su puntería y demás habilidades cinegéticas. Pero, a pesar de su creciente confianza en el nativo, la relación entre ellos sigue siendo uno de señor/siervo. Aún más, el inglés ha convertido la isla en su coto de caza particular y al indígena en su secretario, clara instancia de su supremacía racial y sus creencias imperialistas.

Significativamente, en la tercera cacería Robinson y Viernes practican la caza mayor y los dos disparan al alimón contra un “puerco salvaje”, presa que cobran con obvia satisfacción. Constata Robinson en *off*: “Pronto descubrí que reuniendo nuestros esfuerzos podíamos hacer más agradable nuestra estancia en la isla”. Este aserto, el tríptico de episodios cinegéticos y las presas cada vez mayores y más difíciles de abatir metaforizan la creciente amistad, colaboración e interdependencia de los dos venadores. La ancestral y tan necesaria cooperación entre cazadores, junto con el éxito de sus partidas, constituyen una repetición en celuloide del juego sagrado, y la transformación de Robinson en un carnívoro tierno más consciente de la Otredad, de su lugar en el mundo y de la necesidad de una convivencia inter/intraespecífica. Aún más, la colaboración entre un europeo y un indígena demuestra a la perfección que el cazador faena con un pie en la civilización y el otro en la naturaleza. Es una figura ambigua, anfibiológica de enorme potencia simbólica que Buñuel explotaba con gran habilidad.

Robinson Crusoe se proyectó (aunque censurado) en España en los años cincuenta. Y debe notarse que la misma relación señor/siervo y la misma servidumbre venatoria de la segunda cacería nunca faltan en el cine cinegético español, como se columbra en los furtivos, secretarios y demás sirvientes de estas cintas. Muchos se rebelan en contra de un vasallaje muy similar al de Viernes en la segunda partida,

pero ninguno llega a disfrutar de una relación con su señor que resulte provechosa para los dos. De hecho, esta marginación ha de percibirse como un corolario del juego más peligroso, uno que termina poniendo en juego la suerte de estos seres subhumanos. Asimismo, evocan, según Shepard, el genocidio del *Homo cynegeticus*, y, por extensión, un destino ignoto para la humanidad. Todos estos films españoles tienen un desenlace abierto, lo que apunta a instar al espectador a cuestionar y concienciarse de su altanería y falta de humanidad.

Cabe aventurar, asimismo, que los dos cazadores buñuelianos aluden al hecho de que a mediados del siglo pasado España, como África y el Nuevo Mundo, se considerase un paraíso cinegético, uno en que el derecho a cazar originaba una tensión agrofeudal y fratricida entre “aborígenes” y *bwanas* (autóctonos y extranjeros); estos empeñados en pegar tiros en exclusiva en los cotos del *hinterland* español que colonizaban los días festivos y fines de semana, y aquellos condenados a seguir subsistiendo. Todo ello revela una falta de evolución política y de justicia socioeconómica en un país con una larga historia de represiones y conflictos intraespecíficos –de juegos peligrosos–, como demuestran sus películas cinegéticas.

Finalmente, al crear estos episodios de caza, Buñuel no tuvo que acudir a las nociones de Freud ni a la ideología del grupo surrealista. Si bien logró incorporarlas en sus films cinegéticos (los sueños y frustraciones sexuales de Robinson, por ejemplo), en un sentido venatorio, era un *chasseur d'images* que, por naturaleza, intuía y se servía de la potencia estética y el valor etno-antropológico de la cinegética y sus practicantes. Por un lado, cabe concluir que, al crear estas figuras y secuencias, Buñuel se hallaba realmente a gusto, y, por otro, al visionarlas nosotros, nos hallamos ante el Buñuel más genuino.

La caza: otra historia de tres cacerías

La caza también gira en torno a un tríptico venatorio, si bien cada partida se basa en su respectiva modalidad de apresar conejos: una tradicional (en mano), una histórico-folclórica (a toro suelto) y una espuria, pero igualmente importante. Es preceptivo recalcar que tienen lugar durante un período de caza estival llamado “el descaste”, una media veda excepcional que se autorizó a fin de que los cazadores españoles no solo pudieran distraerse, sino que volvieran a ayudar a resolver un problema ecológico tan ancestral como actual en el campo español: reducir la población conejera. En concreto, esta medida pretendía evitar que los conejos contagiasen la mixomatosis y se propagase la enfermedad. Significativamente, de no

haberse creado esta temporada especial, *La caza* no podría haberse realizado, o habría sido otra película. Sintetizar el papel que desempeñan estas cazas, la pandemia y el descaste, además de dilucidar cómo Saura juguetea con lo dicho y hecho por la cuadrilla durante estos tres episodios para expresar sus designios, resulta crucial para llegar a una comprensión cabal del film.

Después de preparar sus enseres y armas en el campamento, los cazadores se lanzan al campo en una espaciada fila de a cuatro –en mano– a fin de intentar (con la ayuda de su perra) ojear y disparar contra los conejos levantados. Saura aprovecha esta marcha para enfocar a cada cazador y hacer escuchar lo que se dicen, o lo que piensan (¿como Robinson?) en voz en *off*. Por ejemplo, lo que afirma el novato Enrique no solo señala sus ganas de hacer pinitos en la caza –“Yo lo único que quiero hacer es disparar de una vez”.⁶² –, sino que él encarna el hecho de que todos llevemos la venación en la sangre. Exclama en *off*: “¡Qué sensación más extraña!”, y se pregunta: “¿Cuándo he estado yo en un sitio como este?”.⁶³ Intuye, connaturalmente, que no solo está a punto de volver a “ser paleolítico”, sino que va a participar en el juego sagrado. Es evidente que Saura engatusa al espectador, confiándose en que, irremediamente, este haya de apreciar el instintivo afán cinegético de Enrique, además de experimentar también su anticipación y excitación atávicas. Y cuando cobra su primer conejo, Luis consagra este acto iniciático en el juego sagrado: “Cógelo, hombre que es tuyo”.⁶⁴

Pero antes de ponerse en marcha la cuadrilla y al escuchar las órdenes de José sobre cómo esta debe desplegarse, Luis le espeta, “Oye, esto no es una operación militar”,⁶⁵ lo que da a entender que los excombatientes perciben la partida (lucharon cerca del coto durante la guerra civil) desde otra perspectiva.⁶⁶ Por su parte y mientras va andando, Paco se previene en *off*: “Cómo se me ocurrió decirle a José que sí a lo de la caza [...] Me ha invitado a cazar [...] para pedirme dinero”.⁶⁷ José es el más aprensivo de todos, ya que revela (también en *off*) sus apuros pecuniarios y amorosos: “[...] Maribel, Maribel [...] si pudiera convencer a Paco todo se podría arreglar [...]”.⁶⁸ Al igual que sus precursores prehistóricos, los excombatientes se sienten rodeados

62 “Lista de diálogos”, *op. cit.*, p. 16.

63 *Ibidem*, p. 13.

64 *Ibidem*, p. 16.

65 *Ibidem*, p. 16.

66 *Ibidem*, p. 16.

67 *Ibidem*, p. 16.

68 *Ibidem*, p. 16.

de peligros que no llegan a comprender. No solo resultan remedos paleolíticos que evocan el “terror cósmico” de sus lejanos precursores, sino trágicos excombatientes destinados a volver a escuchar silbar las balas, a participar en otro combate/juego peligroso.

Poco después, en unas secuencias tan realistas como horripilantes, la cuadrilla mata a un buen número de conejos, una percha que Enrique celebra sacando la típica foto poscacería (¿parodia/evocación de una imagen parietal?) del grupo con sus trofeos. Triunfantes, regresan al campamento para descansar y esperar que Juan y su sobrina Carmen (Violeta García) les preparen la tradicional paella de conejo. A pesar de sus inquietudes y rencillas, se han distraído, han colaborado en el éxito de la partida y han acatado las reglas del juego sagrado (algún conejo se les ha escapado), además de demostrar sus restos de carnívoro tierno participando en el sacramento de engullir proteína fresca. Pero Saura ironiza haciendo que José mencione que durante la guerra algunas personas se veían esforzadas a comer carne de rata. La agresividad y belicosidad del *Homo sapiens* han estropeado el posible *happy end* de la cacería. No obstante, Saura ha fusionado nuestra esencia cinegética y guerrera –nuestra historia natural– de manera tan paradójica como formidable.

“El descaste” es una medida profiláctica que originó: “[...] una temporada de caza muy querida y esperada en [un país en] que el conejo siempre fue el comodín cinegético”.⁶⁹ No obstante, Saura documenta adrede los efectos de la pandemia a través de un primer plano de la cabeza de un conejo apestado que descubre la perra. Remata Enrique en *off*: “No parecía un conejo [...] *Era como un monstruo*”.⁷⁰ Esta medida tenía (y sigue teniendo) un objetivo conservacionista, pero Saura la aprovecha para otros fines.⁷¹ Por un lado, evoca el historicismo venatorio que dio origen a estas secuencias. Por otro, le sirve, aunando juegos sagrados y más peligrosos, para preludiar el ya mencionado descaste intraespecífico de los excombatientes. Finalmente y como veremos, le permite jugar con la borrosa divisoria entre un mundo científico-tecnológico verosímil y otro inverosímil de ciencia-ficción y de monstruosidades basado en las historiografías de la ficción en prosa y de la cinematografía.

Por la tarde y con la colaboración de Juan y uno de sus hurones adiestrados, los venadores participan en una segunda modalidad de cazar conejos cuyos orígenes

69 ÑUDI, José Ignacio, “Un ‘descaste’ casi descastado”, *Trofeo Caza y Conservación*, núm. 351, 1999, p. 25.

70 *Op. cit.*, p. 15. Subrayado nuestro.

71 Varela opina que Saura lleva a cabo: “[...] a scathing critique of bourgeois complacency that fails to recognize environmental degradation”, *op. cit.*, p. 143.

se remontan a la protohistoria, una que se llama popularmente “cazar a toro suelto”. Según Ortega, es: “la especie menos gloriosa de la caza”.⁷² Delibes la considera una caza folclórica, estática y poco deportiva: “[...] un ejercicio de tiro al blanco vivo”.⁷³ Pero a Saura no solo le resultaba idónea para resaltar la depravación de los excombatientes, sino que le permitía ir fusionando distintas crónicas (cinegética, pandémica y mediática) e historia natural.

En su libro *Veinticinco estampas de la España antigua*, Antonio García y Bellido explica que los tempranos habitantes de “la costa o isla de conejos” empleaban el hurón para controlar a los gazapos que destruían sus cultivos. Relata (basándose en Estrabón), por ejemplo, que los indígenas de las Islas Baleares incluso pedían a Roma irse a otras tierras puesto que: “[...] se veían expulsados de las que tenían porque estos animales [eran] imposibles de combatir dada su multitud”.⁷⁴ No obstante, idearon una ingeniosa estrategia para reducir los daños causados por la “liebrecilla”: meter una “comadreja salvaje [...] convenientemente educada” en las madrigueras, lo que, “[...] la obliga a huir de su escondrijo [...] donde, los cazadores allí apostados, la cogen”.⁷⁵ Es la misma táctica que utilizan los cazadores saurianos en la España profunda de los años sesenta, salvo que manejan mortíferas armas de fuego para apresar conejos “monstruosos” que, paradójica y terroríficamente, pueden ser mortíferos para el *Homo sapiens*.⁷⁶ Luis alude a este juego peligroso cuando se pregunta en *off*: “¿Y si todos tuviésemos la mixomatosis?”⁷⁷ Como testimonio la cuadrilla, el virus mixoma ha diezmando la población conejera y tal vez cause estragos en la suya.

Aún más, Saura aprovechó esta modalidad folclórica para crear varias secuencias subterráneas de caza auténtica: primeros planos de un hurón “monstruoso” persiguiendo a los conejos dentro de una madriguera. Las labores instintivas del mustélido –la naturaleza del animal– que se aprecian en la pantalla pueden horrorizar, pero contrastan notablemente con la sangre fría de los actores, sobre todo cuando Paco mata a escopetazos y a sinrazón al desafortunado mustélido cuando sale de la hura,

72 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 18.

73 DELIBES, M., *op. cit.*, p. 138.

74 GARCÍA Y BELLIDO, A. *Veinticinco estampas de la España antigua*, Madrid, Austral, 1991, p. 144

75 *Ibidem*, p. 144.

76 Hoy en día, el conejo ibérico sigue causando estragos en los campos y, al parecer, ya no hay suficientes cazadores para moderar los daños. Curiosamente, los hurones se utilizan para atrapar a los conejos en redes a fin de inocularlos contra la mixomatosis y la neumonía hemorrágica vírica, otra enfermedad/plaga que diezma al lagomorfo, y otro intento de manipulación mediática de dudosa eficacia.

77 “Lista de diálogos”, *op. cit.*, p. 17-A.

un acto (sur)realmente terrorífico.⁷⁸ El juicio de Juan (“El animalito cumplió con su obligación, don José”), es la frase más emotiva de la cinta, ya que puede aplicarse también al lugareño envilecido.⁷⁹ Además de historiografiar la disparidad entre oficio/afición y siervo/señor, Saura transforma la “caza a toro suelto” de un atávico y comprensible juego sagrado a un insensato acto sacrílego que tampoco augura nada bueno ni para la cuadrilla ni para esta “isla, tierra de conejos” tan metafórica como distópica.

La última cacería es una incluso menos deportiva (¿o más monstruosa?), si cabe, que las anteriores. Sin embargo, también ayuda a comprender la naturaleza de los cazadores. Parece ser una espontánea (pero bien pensada y realizada), puesto que Enrique, siempre deseoso de hacer pinitos, decide intentar cobrar un conejo con la simbólica pistola Luger de su padre que ha traído a la cacería. Luis opta por colaborar y se pone a conducir el Land-Rover por la maleza a fin de levantar una presa para el joven. Cuando sale corriendo un conejo, Enrique dispara varias veces marrando todos sus tiros. Irónica y trágicamente, los disparos de esta apócrifa caza mecanizada constituyen el pistolazo de salida que inicia el tiroteo/descaste recíproco de los excombatientes: una execración del juego sagrado y un juego más peligroso –una repetición filmica del mito de Artemisa/Acteón– que se olisquea desde el comienzo de la película.

La caza tiene un desenlace abierto: Enrique, el bambi de la cuadrilla, sale corriendo del infernal cazadero dejando en el aire su futuro, el de la “isla de conejos” y de la humanidad. Al principio del film, Paco dice a sus compañeros: “Nos vendrá bien un buen día de campo y hacer un poco de ejercicio”.⁸⁰ Como sabemos, la caza es la persecución de la subsistencia o de la felicidad a través de la muerte. Pero irónica y trágicamente, en este juego sagrado/peligroso filmico, a todos –salvo a Saura, su equipo y el legado del film– el tiro les ha salido por la culata.

De monstruos y monstruosidades

Saura posibilita percibir que el coto de José pudiera ser otra “isla” metafórica donde arriban otros cazadores-colonizadores transitorios cuyos actos y asertos revelan una cuadrilla mal avenida pero bien acoplada para aludir a una serie de catástrofes antro-

78 Puede también que Saura haga historia cinematográfica, ya que en su film *The vanishing prairie* (1964), Walt Disney creó secuencias subterráneas muy similares de hurones persiguiendo a un roedor, *le chien du prairie/prairie dog* (*Cynomys ludovicianus*), autóctono de las grandes llanuras de Norte América.

79 *Ibidem*, p. 44.

80 *Ibidem*, p. 1.

pogénicas. Es decir, lo que podría sobrevenir a causa de la altanería y de los juegos peligrosos del *Homo sapiens*. El contacto de sus escopeteros con otros “aborígenes” transfigura a aquellos en subrepticios agentes patógenos que van transformando el cazadero manchego en un campo de concentración de monstruos y malignidades. Como mencionamos, Saura esparció retazos alusivos a las historias de las ciencias, de la narrativa de horror y de la ciencia-ficción a lo largo de *La caza*. Interesa, pues, averiguar cómo aprovechó todo ello para fusionar sus juego sagrados y peligrosos.

En el bar al principio de la excursión, Luis inicia esta presencia maléfica y prescencia catastrófica indicando a Enrique que la ginebra con coca-cola que ha pedido podría contener estroncio. Poco después y al abrigo del toldo del campamento, José relata con voz profesoral la explosión demográfica del conejo europeo introducido en Australia, un desastre ecológico originado por no haber previsto que el comodín venatorio del Viejo Mundo no tendría enemigos naturales en lo que hoy es –cruel paradoja– otra isla de conejos.⁸¹ También explica cómo un tal doctor “Devel o Devil” (en realidad el doctor Paul-Félix Armand-Delille) empleó una cepa del virus mixoma a fin de controlar la población lagomorfa de su finca en Francia. Sobre el resultado del experimento José dictamina: “[...] la plaga no tardó en cruzar los Piri-neos. Y así estamos ahora”.⁸²

Como vimos, la cabeza “monstruosa” de un conejo apestado documenta los mortíferos efectos del virus. Pero las transgresiones de los doctores Devil y Delille acusan unos orígenes tan históricos como ficticios. Pensemos en Marie Curie, intoxicada y fallecida a consecuencia de sus investigaciones acerca del radio, o J. Robert Oppenheimer y Edward Teller, creadores de las bombas A y H. Cuando José y Paco están a punto de entrar en una de las cuevas-búnkeres (contiene los restos mortales de un soldado), este pregunta en plena guerra fría: “¿No te habrás construido un refugio atómico?”⁸³ Estos científicos eluden, por extensión, a las ya míticas transgresiones de otros médicos ficticios/filmicos (Caligari, Jekyll, Moreau, etc.) y sus respectivas creaciones/transfiguraciones.⁸⁴ De hecho, el mito de Prometeo/Frankenstein atraviesa *La caza*. Contaminaciones radioactivas, plagas de conejos incontrolables,

81 En 1907, Thomas Austin soltó veinticuatro conejos salvajes de Inglaterra en Australia a fin de fomentar la caza en la isla, lo que se convirtió en una explosión demográfica del lagomorfo imparable.

82 “Lista de diálogos”, p. 15

83 “Lista de diálogos”, p. 22. Véase el artículo de Varela.

84 Véase el apéndice, “A Hollywood Hit Parade of Mad Scientists, Demented Doctors, and Assorted Evil Geniuses”, del libro de David, J. Skal, *Screams of reason Mad science and modern culture*, W.W. Norton, 1998, pp. 319-333. Es un elenco de 78 médicos, profesores y genios desquiciados y las películas en las que han aparecido.

pestilencia vírica, guerra nuclear e incluso hurones vampíricos; a través de lo dicho por sus escopeteros y lo hecho por el doctor Devel/Devil y sus congéneres ficticio-fílmicos/reales, Saura juega al escondite con el espectador retándole a dar caza a estas alusiones al tiempo que aterroriza poniendo en juego el porvenir de la Tierra. ¿Estamos en la patria de Don Quijote u otra ínsula fantástica? Por ejemplo, *La isla del doctor Moreau* (H.G. Wells, 1896) o su adaptación fílmica, *La isla de las almas perdidas* (Erle C. Kenton, 1931). En este coto manchego, la percepción y el sueño de la razón han vuelto a producir monstruos y monstruosidades.

Luis acaudilla esta subrepticia y socarrona carga contra los juegos más peligrosos de su propia especie. Sus disquisiciones acerca de apocalipsis bíblicos –“Y quedó abrasada la tercera parte de la tierra”⁸⁵ y sus augurios –basados en sus lecturas de “noveluchas de marcianos”⁸⁶– sobre cataclismos interplanetarios y destrucciones masivas –“Algo sobrevivió, algo que ahora se ha olvidado [...] entonces existían seres humanos en la Tierra, o sobre el quinto planeta”⁸⁷– potencian este efecto amedrentador.⁸⁸ Paradójicamente, Saura ha convertido la figura del cazador en un agente terrorífico (invasor alienígena, muerto viviente, alma perdida) polivalente. Y las múltiples lecturas que atesora *La caza*, junto con su plurivalencia genérica (cine cinegético, bélico, pandémico, etc.) originan una aprehensión constante en el espectador, una que se remonta al “terror cósmico” del cazador-artista del Paleolítico.

Pero la zozobra que emana Luis es tan apocalíptico-bíblica y ciencia-ficticia como terrenal y actual. Afirma: “Llegará un día en que los conejos se coman al género humano [...] Pero antes sostendrán una gran guerra con las ratas [...] cualquiera sabe lo que pasará [...]”.⁸⁹ No obstante, Saura indica que Luis luchó en la guerra civil y, posiblemente, en Rusia con la División Azul. Su servicio militar, alcoholismo y enajenación revelan que personifica un cuadro patológico que hoy en día todos conocemos: el síndrome de estrés postraumático. Paco y José también acusan los síntomas de este trauma. Saura emplaza a sus excombatientes achacosos/engendros monstruosos en una subrepticia isla de conejos/de almas perdidas: una que le permite hacer acopio de todo tipo de enfermedades e inquietudes. Cargó su guion

85 *Ibidem*, p. 23. Varela anota que Luis cita de *Revelaciones* 8:7., *op. cit.*, p. 138.

86 *Ibidem*, p. 38.

87 *Ibidem*, p. 41.

88 Afirma Varela: “During various scenes [...] he appears to be reading the Spanish translation of a novel titled *Dark Dominion* (1954) [*El planeta negro* (1956)] by David Duncan [...] Saura then rewrites [...] inserting a scenario of nuclear destruction and its aftermath and reveals an Anthropocene sensibility that only Luis possesses through the aid of science fiction”, *op. cit.*, p. 137.

89 *Op. cit.*, p. 32.

de tintas terroríficas al tiempo que hace aprehender, *poniendo en juego nuestra percepción*, que la realidad puede ocasionar mucho más miedo.

La flecha del parto

Siendo Buñuel “bastante buen cazador”, conocía lo que significa: ansiar y participar en ancestrales juegos sagrados, apreciar y gozar de la espectacularidad intrínseca de una cacería y asimilar y valerse de la (sur)realidad de la “absoluta parálisis” de una presa cobrada. Al levantar una pieza, el cazador crea (hace aparecer) una vida y, de jugarse el lance con éxito, la extingue. Buñuel era consciente, pues, de las consecuencias e implicaciones de comportarse cual Artemisa.

La presencia de la cinegética en su filmografía recalca que comprendía que la pulsión venatoria del *Homo sapiens* (su carnalidad alimenticia/procreativa) define la especie. La venación fue nuestra primigenia inspiración artístico-narrativa, pedagógica y espiritual y, por experiencia, Buñuel intuía que, de lograr capturar todo ello en celuloide, podría tocar la fibra sensible del espectador, lo que le facilitaría apresarlo. Su genio radica, en gran parte, en su capacidad de fusionar el juego sagrado y el más peligroso en sus films. Ahí están su *Robinson Crusoe*, *Abismos de pasión*, *El río y la muerte* y *La joven*; cintas, entre otras, que documentan el *blood cinema* con el que el cazador de imágenes calandino jugueteaba con tanta maestría a lo largo de una vida y carrera realmente cinegéticas.

Asimismo, era sobre manera consciente de que “el hombre es la blasfemia de la naturaleza”. La novela de Defoe, le tenía que haber llamado la atención, ya que Robinson y Viernes terminan llevando una vida basada en la caza/recolección, la colaboración y la conservación, una existencia: “[...] in which men do not become a disease on the environment”.⁹⁰ Estos carnívoros tiernos recalcan que la caza fue un pilar creativo, biopolítico e ideológico de suma importancia para Buñuel. Todo ello jugaría un papel clave en la evolución de su relación fraterno-profesional con Carlos Saura, quien, sin duda, aprovechó y trampeó con este legado venatorio buñueliano al realizar *La caza*. Los dos directores demuestran que el impulso cinegético-narrativo se agazapa en lo más recóndito de la imaginación humana, ya que sus filmografías no solo entroncan plenamente con el legado artístico-cavernario-audiovisual del *Homo sapiens*, sino que continúan la epopeya estética (el remake de *La caza*) de la venación española.

90 SHEPARD, P., *op. cit.*, *The tender carnivore*, p. 154.

Según Shepard: “[...] the main features of the ten thousand year span of civilization are war and environment”.⁹¹ Es incuestionable que *Robinson Crusoe* y *La caza* giran en torno a dos rasgos característicos del “mamífero dominante”: la belicosidad y agresividad (su paradójica [in]humanidad) al tiempo que revelan las inquietudes conservacionistas de sus realizadores. Cazador indocto, Saura se vio obligado a convertirse en un furtivo intertextual que se valió de las obras de dos estudiosos de las artes venatorias (Ortega y Camón Aznar), así como de las de dos asiduos practicantes de las mismas (Buñuel y Delibes). Su hábil injertar de las nociones de estos “jugadores” espectrales en el guion cimienta *La caza* a nivel venatorio, estético y filosófico; además de convertir a Saura en un *chasseur d’images* por excelencia. Estas lecturas seguramente le incitaban a captar la azarosa convivencia/supervivencia que regía la vida de antaño, a ser consciente, como Buñuel, de la inmanencia y misterio de la Madre Naturaleza. La yuxtaposición y el entrelazamiento del juego sagrado y del más peligroso apuntalan la pugna Civilización/Naturaleza de *La caza* e informan la óptica eco-conservacionista de la película y del cine cinegético español.

A través de las afirmaciones y alusiones de sus tres excombatientes Saura origina una serie de catástrofes antropogénicas: un cubata posiblemente radioactivo, dos desastrosos intentos de manipulación mediática (la plaga de conejos en Australia y la mixomatosis mundial) y una posible contaminación atómica de temerarias consecuencias para el planeta Tierra. Pero es Luis (tocayo/remedo de Buñuel), el personaje más clarividente y aterrador de *La caza*, quien lidera esta carga contra las monstruosidades de su propia especie. Según Varela, *La caza* puede considerarse una película precursora de lo que hoy se denominan ecocinema y “extinction studies”. Pero, este “terror cósmico” se remonta a la conciencia ecológica del cazador-artista del Paleolítico. Son motivos que se mitifican en las figuras de Artemisa y Acteón y se actualizan en la presciencia de Ortega, Buñuel y Delibes; creadores cuyas obras cinegéticas intentan reavivar dicha conciencia. Irónica y trágicamente, la altanería antropocéntrica y la pandemia de McIntyre no han dejado de azotar a la especie elegida. Una pregunta palpitante atraviesa *La caza* y sus sucesores: ¿Cuándo escarmentaremos?

Al final de la segunda cacería cuando Juan levanta el cadáver de su hurón acribillado del suelo y afirma que el animal “ha cumplido con su obligación, don José”, este pasa a recriminar al matador: “Has jugado sucio, Paco, como siempre”.⁹² Pero toda la cuadrilla ha corrompido el juego sagrado. Poco después, los tres excombatientes/

91 SHEPARD, D., *Ibidem*, *Tender*, p. 39.

92 *Ibidem*, p. 45.

almas perdidas, que han devenido otra plaga en otra isla/tierra de conejos, perecerán en un juego más peligroso igualmente espeluznante. No obstante, Saura ha cumplido con su cometido. Sus escopeteros no solo condenan nuestra agresividad y belicosidad, sino nuestra altanería y apostasía eco-conservacionista. Personifican, como reza el segundo epígrafe del presente ensayo, la noción de que nuestros cráneos albergan un cerebro de la Edad de Piedra. De ahí, queramos que no, la trascendencia ontológica, artística y pedagógica de la cinegética.