

LA CAZA, O CARLOS SAURA Y EL SEXO

Guy H. Wood
Oregon State University

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

R.D. Laing

I. INTRODUCCIÓN

Nuestro instinto procreador es poderoso y universal. Rara será la persona que no se interese por los encantos íntimos, que no disfrute del goce sexual y que, tarde o temprano, no se dé al fornicio. Lo que hace que la sexualidad sea tan compleja y enrevesada es la amplia gama de sanciones, tabúes o anuencias que se vienen desplegando para reprimir o alentar el sexo. Basta con mencionar expresiones como «la familia nuclear» o «el matrimonio estable», o mentar los nombres Hugh Hefner o Mónica Lewinsky para comprobar esta divergencia. Esto es particularmente cierto en tiempos de represión o erotofobia —el puritanismo, el victorianismo o el franquismo— ya que la estrechez de miras de aquellas épocas también estimulaba una preocupación desmesurada por lo erótico-sexual. Por ejemplo, *La letra escarlata* de Hawthorne. Son períodos en que el sello de la sexualidad es su complejidad, cuando sus múltiples sensaciones y significados psicológicos, sociológicos y artísticos pueden confundir¹. De ahí que

¹ Esta idea es de Carol Vance, y la cita Lynne Segal en *Straight Sex*: «...the hallmark of sexuality is its complexity: its multiple meanings» (63).

quisiera aventurar que Carlos Saura, al idear su película *La caza*, intuía que el reprimido cinéfilo del franquismo se dejaría fascinar por el sexo y cargó las tintas porno-eróticas de la venación, a sabiendas de que sexualizando el deporte al máximo dentro de las limitaciones impuestas por la censura del momento, despistaría a los censores y, sobre todo, originaría otra garra con que apresar al espectador.

Al parecer, la hombría cimienta temáticamente la película, ya que la venación —como la corrida de toros o la pelea de gallos— es un «deporte» o «espectáculo» que celebra y enfatiza la imagen masculina y el falocentrismo. Sin duda, la caza es «una cosa de hombres» que refuerza y encomia las virtudes masculinas: el autocontrol, el dominio del medio ambiente, etc. Asimismo es una (re)representación simbólica de la lucha por la supervivencia y un deporte tradicional que, como otros eventos folclóricos, ofrece el aliciente de evadirse de las normas sociales, permitiendo así que el individuo diga o haga cosas que normalmente no diría ni haría². En la caza deportiva, el hombre civilizado se desplaza al mundo zoológico donde pretende campear a sus anchas. Ahí se transfigura en un James Bond campestre asimismo con licencia para matar y, por extensión, para tornarse libertino e incívico. Es, precisamente, lo que ocurre con los cazadores fílmicos de Saura.

Pero por ser «una cosa de hombres», y por practicarse en grupo en el seno de la Madre Naturaleza con una escopeta o rifle en ristre, puede que la caza encierre un componente erótico-sexual que fluctúa entre algo masturbatorio y homoerótico, y una falocéntrica agresividad heterosexual. El venador viola o penetra en la Madre Naturaleza, y el «penetrador» que caza mejor y cobra más piezas es el más potente: tiene el pene más grande. No sólo «monta» el cazadero, sino que en muchas ocasiones «monta» sus trofeos, haciéndose fotografiar con ellos después de haberlos puesto patas arriba, y después de haberlos destripado y desangrado: una cópula necrofiliaca donde las haya, según algunos estudiosos³. En

² Esta idea es de Alan Dundes. Véase su artículo, «Gallus as Phallus» (241).

³ Asevera Zulaika al describir la caza del jabalí en Euskadi: «Después de cazarlo se despelleja al animal en el granero del caserío... Es sobre todo la fiesta de tocar y palpar con las manos, así como de oler, la carne humeante. Este contacto manual con la bestia, según me han comentado y he podido observar, suele producir al cazador gran placer. Es la erótica de apropiarse y de gozar con las manos el cuerpo caliente de la presa abatida» (148-49).

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

II. LA AGRESIVIDAD FÁLICA, ORAL Y GESTICULAR EN *LA CAZA*

La tensión y el suspense de *La caza* estriban en las relaciones cada vez más tirantes entre los cuatro cazadores que descienden en un caluroso e infértil valle para pasar un día de verano tiro-teando conejos, excursión que termina a tiro limpio entre tres de ellos⁴. Desde el principio de la película, Saura va reduciendo la camaradería y cooperación, tan imprescindibles para el éxito de una cacería, y las reemplaza con unos antagonismos —oral, gesticular y, sobre todo, armamentístico— descaradamente sexualizados. Nada más llegar la cuadrilla al cazadero, se establece una jerarquía del picoteo armamentística tan fálica como letal. Paco (Alfre-

⁴ Escribe Francisco Umbral: «El falo, cuando se manifiesta falible por primera vez, da lugar al desencadenamiento de una serie de mecanismos de defensa, por parte del hombre, y de esos mecanismos nacen las armas, las conductas agresivas, la competitividad industrial y hasta deportiva» (44-45). Es exactamente lo que pasa a los tres hombres mayores y veteranos de la Guerra Civil en *La caza*. Como se verá, la agresividad entre este trío radica en sus frustraciones sexuales e insatisfacción existencial. Irónica, obvia y sexualmente, son una sombra de lo que eran.

do Mayo) y José (Ismael Merlo) llevan escopetas de dos cañones, es decir, de detonaciones y «emisiones» doblemente potentes. Luis (José María Prada), el más débil y frustrado del grupo, usa un rifle del 22 provisto de un visor, arma ciclópeamente mortífera con la que acribilla una zarza, varios conejos, un maniquí y, al final, a José⁵. Tampoco debe extrañar que el novato, Enrique (Emilio Gutiérrez Caba), haya traído una pistola, arma corta que recalca su impericia cinegética; y muestra también que la excursión será para él, un rito de pasaje y una iniciación sexual⁶. Aunque esta pistola sólo represente un falo *in potencia*, es una Luger alemana, un arma de conocido poder de parada⁷. No cabe duda de que *La caza* se inicia con una exhibición de una capacidad agresiva tan falocéntrica como igualitaria⁸. Sorprende el número de primeros planos de armas en *La caza*, imágenes que pueden deberse, como apunta Francisco Umbral, al hecho de que el falo sea pornográfico: «...en la medida cínica en que deja de ser deseado para ser *contemplado*» (121). Herrera concuerda con esta idea anotando que: «...en el cine, si hay falo, hay porno» (138). En 1965, el falo no podía aparecer en la pantalla española, pero las armas constituyen un falo ausente perfecto para la época⁹. Con-

⁵ El rifle que utiliza es un Browning «Break-Down» (desmontable) semi-automático. Debe notarse que en los EE.UU. el calibre 22 es el responsable de la mayoría de las muertes accidentales y homicidios causadas por armas de fuego.

⁶ Camino a dar la primera mano, Enrique revela sus ansias cinegéticas así: «Yo lo único que quiero es disparar de una vez...» (16). Camino al pueblo, Luis pregunta a Enrique: «Dime. ¿Con cuántas mujeres has estado en tu vida?» (26). Enrique contesta así: «Lo suficiente para conocerlas un poco» (26). Según Peter Schwenger, el ritual de la pubertad constata de cuatro partes: «First, the boy is removed from society and taken into the wilderness. Second, he receives instruction on the lore and myths of the tribe. Third, he passes through an ordeal: he may undergo a simulated death; or endure pain, as in circumcision; or hunt and kill a dangerous animal. Fourth, the initiate returns to society and is welcomed as a man» (98). Esta descripción traza la parábola ritual y cinegética de Enrique. Eugene Monick afirma lo siguiente sobre este rito iniciático: «A gentleman must know that he is also a beast and know the appropriate times to become a beast... The prince must of course emerge from the forest, but with his eyes open to the duality of his nature» (98). En este sentido, tal vez el final de *La caza* sea alentador.

⁷ Luis se lo indica al espectador al decir: «Una Luger, *made in Germany*, sinónimo de calidad» (11). Pero prosigue contradiciéndose y evidenciando su alevosía ominosamente: «Cuando se hielan no hay manera de hacerlas disparar. Más de uno ha muerto por eso» (11).

⁸ Sorprende el número de palabras cinegéticas que se refieren al *membrum virile*: cimbél, trabuco, fusil, ballesta, etc.

⁹ Escribe Lynne Segal en su libro, *Straight Sex*: «[Andrea] Devorkin [was] insistently certain that male power 'authentically originates in the penis,' but that the

cluye Umbral: «Toda la cultura del falo ausente le hace, al fin, más presente» (114). Como se verá, el antagonismo creciente entre los venadores se debe a la violencia fálica de la caza y a una ansiedad sexual originada por el deporte, la hegemonía falocéntrica y la erotofobia del franquismo¹⁰.

Este exhibicionismo fálico se potencia después de que los cazadores levantan el toldo, lugar donde las armas se desenfundan, se montan y se frotan: más masturbación simbólica. Este tenderete también evoca los templos del falo paganos (al dios Príapo), ya que ahí las armas fálicas e icónicas también se sacralizan y se desacralizan. El toldo señala, pues, el fetichismo e idolatría del rito venatorio, al mismo tiempo que alude al primitivismo cultural del régimen. La visualización de esta rusticidad se aúna con una cháchara aparentemente banal en torno a la caza y la naturaleza, pero que también se sexualiza y se erotiza frontalmente. Merece la pena reproducir y comentar esta conversación para aprehender mejor su carga erótica. El reprimido, si no cornudo, Luis abre el fuego discursivo afirmando lo siguiente sobre los polisémicos conejos: «Un bicho inofensivo que lo único que intenta es esconderse» (9)¹¹. José concuerda con él al decir: «Cuánto [*sic*] más defensas tiene el enemigo, más bonita la caza» (9). Luis replica, y tal vez homoerótica, así: «Por eso alguien dijo que la mejor caza es la caza del hombre» (9). Entonces Paco parece rematar la conversación con esta sentencia: «La caza es como todo: el pez grande se come al chico» (9). Pero, tanta depredación oral hace que Luis evoque las pirañas y un río —el Amazonas— también famoso por sus mujeres devoradoras de hombres. Afirma: «Cuando huelen la sangre atacan en masa y devoran a un buey o una persona... en un santiamén» (10). Aquí se pasa del falocentrismo armamentístico

penis as 'a symbol of terror' is even more significant than the gun, the knife, the bomb or the fist» (61).

¹⁰ Escribe Zulaika: «Algunos cazadores suelen comparar con el placer del sexo la gratificación que llegan a experimentar en la caza. Se diría que la actividad cinética puede ser un sustituto erótico. La caza es el mundo de los rastros y de los olores, de la persecución y de la captura. Disparar y matar al animal, hacerse con él cuando está rendido, son actividades que proporcionan gran deseo y placer. Existe una erótica de la caza... Y esa erótica de la caza sugiere y propone un modelo muy arcaico de la erótica masculina en el que también la mujer se convierte en objetivo huidizo y codiciado que hay que abatir y apresar como si de un animal salvaje se tratara» (144-45).

¹¹ Todas las citas de *La caza* son de la «Lista de diálogos de *La caza*» cuyo número de página se indica entre paréntesis.

y una sexualidad oral a una cierta carnalidad visual¹², ya que entran en escena las revistas pornográficas que ha traído Luis. El diálogo vuelve a erotizar este voyeurismo fotográfico:

PACO.—Con mujeres así, se explica uno que pasa eso de las pirañas que dice Luis. *Yo me dejaba comer a gusto, ¿eh, José?* (énfasis mío)

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

Sin duda, Saura explota las revistas a fin de encadenar el falocentrismo con un erotismo visual y bucal. Obviamente sabía que la boca es un órgano de ingestión y exhibición sexual que, en las artes, se presta a ocultar o suscitar la carnalidad. Todo esto se recalca con la palabra conejo, «presa» que está en la boca de los venadores desde el principio hasta el final. Más que cazadores, son hombres hambrientos de sexo y la célebre capacidad reproductora del conejo junto con sus connotaciones eróticas en español cimientan la «violencia sensorial» (Brasó 108) y la ambigüedad oral, carnal y sexual de la película.

Sin embargo, esta ambivalencia se desvanece, en parte, al escuchar los chasquidos metálicos cuando las armas «se montan», y al observar a los cazadores blandirlas y encarárselas. Se tornan, pues, símbolos itifálicos que se erigen literalmente delante de los ojos del espectador y en las narices de los censores¹³. Mediante estos sonidos y gestos Saura y compañía vienen a dar cortes de manga al régimen y su oscurantismo y represión sexual. Los brasileños tienen una expresión por «dar un corte de manga», «fazer a banana», que explica a la perfección el significado de la gestualidad fálica que pespuntea la película.

Es más, a pesar de las carnes flácidas y los cuerpos doblegados por el paso del tiempo de los veteranos, debe notarse que su marcada calvicie los transforma en falos andantes. Sus cabezas restallantes hacen las veces del glande, y Saura «endereza» y «dobla»

¹² La carnografía es un neologismo que implica la idea de masticar carne, y en las artes, por extensión, la producción o creación de obras desagradables. Puede que Saura aluda a esto durante la comida cuando Luis habla de una guerra entre las ratas y los conejos, y Enrique exclama: «¿Pero qué dices? Me estás dando asco. Me parece que me estoy comiendo un muslo de rata» (32).

¹³ Afirma Umbral: «Es pornográfico lo *ereccional*, como dice Luis Berlanga...» (121). Prosigue: «Al margen de las industrias del sexo... *el falo* no es obsceno ni pornográfico. Le hace obsceno el contexto *moral*. Lo hace pornográfico la consideración intelectual... el falo no es pornográfico, de por sí, pero de por sí es *escandaloso*» (123-24).

esta imaginaria erótica e irónica poniendo armas portátiles en sus manos. Ortega y Gasset afirma que al hombre moderno le gusta cazar porque se vuelve paleolítico en el monte (Ortega 96). Saura parodia esta afirmación haciendo de cada uno de estos calvos un *homo erectus*¹⁴. Irónicamente, al lanzarse al campo, la primera presa con que se topan estos venadores fálicos es —con perdón— un conejo apestado. Irónicamente, pasan a «dar por detrás» a unos cuantos conejos (o «tirárselos») que a mediodía se comerán, bocado lúdico donde los haya. Las implicaciones sexuales de estas actividades falocéntricas y erótico-bucales son tremendas y camuflan las pullas críticas que Saura lanza a la gazmoñería hipócrita y erotofobia estólida de la dictadura.

III. DE FALOS Y MUJERES AUSENTES/PRESENTES

En *La caza* se visualiza una continua fluctuación entre dominación y sumisión, un juego de escarnio repleto de instancias receptivas y penetrantes en las que cualquier postura pasiva equivale a la feminización, la debilidad o la deshonra¹⁵. De ahí que la ansiedad sexual constituya un motivo de agresión en una Madre Naturaleza yerma y aparentemente inactiva que a su vez potencia y provoca la lucha por la dominación entre unos venadores obsesionados por las mujeres, pero voluntaria, provisional y «naturalmente» alejados del bello sexo. La agresividad jerárquica de la caza —depredador, presa, persecución y abatimiento— corre pareja con la estructura agresiva de la sexualidad humana —depredador/a, presa, conquista y sumisión— y Saura las combina sabiamente en su filme. En la secuencia trece, por ejemplo, Paco y José equipa-

¹⁴ El *homo erectus* existió hace unos 1,8 millones de años y era un homínido que no usaba o tenía un lenguaje y tampoco dominaba el fuego. Dada la falta de comunicación entre los cazadores sapienianos y el incendio que provocan, cabe afirmar que existe un parentesco entre aquella especie y los cazadores filmicos.

¹⁵ Estas nociones son de Louise O. Vasvári, quien escribe en «The Semiotics of Phallic Aggression»: The semiotics of phallic aggression and anal penetration refers to sex not as hetero- or homosexual but as a game of dominance and submission, reinterpreted as insertive and receptive sexual roles, where the male organ becomes a kind of weapon and where the passive position is equated with dishonor, weakness, and feminization... It includes actual physical phallic orosexual aggression, such as rape, as well as its linguistic and paralinguistic displacements, such as insults, verbal dueling, and aggressive humor, all of which have an iconic function, to humiliate an adversary physically, morally and psychologically» (130). Sin duda, Saura fundamenta su película en estos elementos de la agresividad fálica.

ran fotos de sus hembras, y Paco le echa en cara a su anfitrión su degeneración física y sexual (al mismo tiempo que revela sus celos) con frases como éstas: «Estás viejo, José... Tienes suerte, a tus años, una jovencita así» (19)¹⁶. La camaradería masculina y las confidencias viriles tan típicas de la caza se pervierten en la película, y lo que debe ser una jornada divertida se convierte en una de darse fierezas en un desierto sexual plagado de «conejos». En *La caza*, como en toda ficción sexual, el deseo frustrado, la envidia y los celos forman el elemento enervante y catalizador de conflictos interpersonales y frustraciones que se proyectan y conectan fácilmente con el lector o espectador. Si Alfred Hitchcock sustituye el estremecimiento de la inminencia sexual por el estremecimiento de la inminencia mortal para crear suspense en sus películas, en *La caza* Saura da un paso más aunando la excitación cinegética y la ansiedad sexual con nuestro terror a la muerte¹⁷. El falocentrismo del deporte permite que Eros y Thánatos apuntalen simbólicamente el filme.

El desplazamiento al *hinterland* y la fusión masculina tan características de la venación eliminan la presencia femenina en el deporte, y en *La caza* se reduce a una vieja delirante, las ancianas del pueblo y Carmen, la pubescente sobrina del guarda, Juan, y única mujer activa del film. No obstante, Saura hace que la hembra aletee sobre y entre los venadores (las revistas y fotos ya mencionadas), puesto que sin ella no hay falo y no hay depredación. El voyeurismo en que participa el espectador se refuerza mediante Enrique, quien observa con prismáticos a Carmen bañándose en una tina y quien sacará fotos de ella con su cámara. Estos aperos cinegéticos son prótesis fálicas, otros instrumentos ciclópeos con los que el joven intenta colonizar o apropiarse de un cuerpo¹⁸. Enrique es, pues, un depredador urgente que también inicia a

¹⁶ José ha organizado la cacería en su finca para pedir un préstamo a Paco, dinero que le ayudará a mantener su relación con Maribel. El gastar dinero también puede verse como un acto fálico. Escribe Francisco Umbral: «Y los menos fálicos, quienes más gastan en sí y en los demás. Regalar (un perfume, un libro) es *penetrar* suavemente en la intimidad de otra persona y en sus gustos. (De ahí que los novios y amantes se regalen tantas cosas). El regalo, más valorado cuanto más íntimo, es una forma de penetración en el otro. El gasto, pues, incluso en su aspecto más banal —el regalo—, supone/resulta un acto fálico» (101).

¹⁷ Esta idea es de Umbral. Véanse las páginas 54-60 de su libro.

¹⁸ En su libro, *Blood Cinema*, Marsha Kinder afirma que Carmen es «the object of Enrique's erotic gaze» (161), pero no conecta los prismáticos y cámara con su papel de iniciador y objeto sexuales. Afirma Umbral sobre lo que denomina el «falo

Carmen abiertamente en asuntos sexuales (el baile) y en el mundo moderno (las instantáneas, el transistor y la música *rock*). La canción que se escucha («Loca juventud») evoca otras de la época, «I Can't Get no Satisfaction» («I can't get no girly action») de los Rolling Stones, o «We've Got to Get Out of This Place», de Eric Burdon and the Animals. Es más, su indumentaria —pantalón corto y «minifalda»—, junto con su inocencia, provocan, transformándolos así en sugerentes objetos sexuales que reclaman la atención de los espectadores¹⁹. Aunque estos jóvenes sólo se inician en lo que hoy se llama «la caza del ocio», sí se entroncan con las mocedades occidentales, la revolución sexual y la contracultura de los sesenta. Su obvio afán de contacto corporal refleja el deseo de muchos españoles de la época de forzar unos tabúes anquilosados y gozar de una libertad sexual más acorde con nuestros instintos naturales y los tiempos que corrían. Finalmente, en *La caza*, Saura, como otros artistas de la época, vincula la represión sexual con la represión política²⁰. Claro proponente de la liberación sexual, Saura hará que los venadores veteranos de *La caza* sean bajas en esta fílmica guerra de ideologías sexuales.

Tal vez el mejor ejemplo de este irónico abandono femenino se observa a mediodía cuando Luis y Enrique (los dos cazadores sin mujeres) vuelven del pueblo con un maniquí, una «mujer raptada», truncada y clavada en un pedestal que Enrique manosea y que más tarde, en una de las secuencias más abtrusas de *La caza*, Luis tirotea. Antes de acribillar el maniquí, declara lo siguiente: «Lo moral es lo que a uno le haga sentirse bien...» (34)²¹. En esta secuencia, Saura parece subrayar la perversidad e inseguridad

irónico: «El hombre de antaño tenía un arma, una daga, una herramienta de deshonras. El hombre de hogaño tiene un juguete. El falo, con esto, es más y es menos. El falo, hoy, es irónico porque hace la *pantomima* de la reproducción sin reproducción» (125). En este sentido los aperos cinagéticos/prótesis fálicas de Enrique ironizan su papel y refuerzan su ingenuidad sexual.

¹⁹ Escribe Umbral: «Lo naturalmente bello, sugestivo encantador, nacido para gustar es la niña» (8).

²⁰ Al escribir del sexo en los años sesenta, Lynne Segal afirma: «It was the beginning of a self-conscious counter-culture, with writers, filmmakers and playwrights, like Lindsay Anderson, Ken Loach, Peter Watkins and David Mercer, determined to break out of the Communist Party's cultural isolation of the fifties and entertain a mass audience with themes of youth rebellion, family conflict, suburban angst and repressive government» (14).

²¹ Pronuncia esta frase en alemán, se supone para camuflar su significado sexual y picar la curiosidad del espectador.

sexuales de Luis, además de erotizar y parodiar su «fálica hombría cinagética»²², ya que «se alivia», o «se descarga» (pero no se sacia) con una «mujer objeto» por antonomasia: indefensa, sumisa y obviamente sin pene. Todo ello evoca el complejo de castración freudiana. Irónicamente, con este acto predatorio y eyaculativo Luis no caza nada. Obviamente, está tan castrado como el maniquí²³. A lo largo del filme Luis sustituye su falta de proezas peniles con su puntería. Esta disfuncionalidad (y las de José y Paco) se sintetiza en este poema:

ONCE I LIVED IN CAPITALS/ MY LIFE EXTREMELY
 PHALLIC,
 but now I'm sadly lower case/with the occasional *italic*.

El torso truncado de este trasto (de)sexualizado corre parejo con los torsos desnudos de los cazadores «castrados» por haberse desplazado a la paramera. Este exhibicionismo doble se recalca bajo el toldo mientras los cazadores engullen una paella preparada con los conejos abatidos, más oralidad. De nuevo en el «templo fálico», se escucha otra conversación sobre la caza de conejos con hurones y asimismo repleta de connotaciones eróticas calculadas para excitar al espectador. José pronostica o alude a la suerte de los ex-combatientes afirmando ominosamente lo siguiente sobre los hurones: «Los machos, cuando están calientes, se mueren si no tienen una hembra al lado» (31)²⁴. Esta aseveración provoca otra serie de comentarios erotizados. Por ejemplo, José le dice a Enrique: «Se nota que has ido poco de conejos» (32). Y Paco da esta baladronada sobre precipitarse al disparar (léase sobre las erecciones espontáneas o eyaculaciones precoces): «Hay quien levanta en seguida la escopeta para cazar el conejo, eso es un error,

²² Hablando de los sesenta en los EE.UU. y Gran Bretaña, Segal afirma lo siguiente: «...many men began to fear, more concretely than ever before, that women might become the sex in charge» (10). Puede que Saura aluda a este fenómeno con Luis. Prosigue Segal: «Feeling weak and unimportant... fuels more than egotistical self-obsession, needed to shore up the flagging presumptions of manhood... As often, it motivates rage and violence, principally aimed at women and especially their sexuality» (213). Este es, sin duda, el caso de Luis.

²³ Asevera Umbral: «Lo que se cotiza, en la economía del sexo, es la vagina. El cuerpo de la mujer. El desnudo del hombre resulta ridículo y su falo no es más que un proyecto de inversión» (84). Obviamente, el maniquí vale más que Luis.

²⁴ Puede que el hurón reemplace la serpiente fálica en este «Jardín del Edén» filmico. El «bicho» penetra en la madriguera y se le ve intentando chupar la sangre o comer a un conejo. Es, pues, un falo devorador, *dentado*.

os lo dice un experto» (32). Enrique, falto de confianza fálica, responde así: «Yo he cazado pocos, pero con vuestra ayuda acabaré aprendiendo» (32). Luis, como siempre, mete baza bestializando: «Los conejos y las ratas son los animales que más se reproducen. Las hembras tienen dos matrices y siempre están dispuestas» (32). Y José remata erotizando y haciendo picadillo de la censura: «El conejo es una cosa maravillosa. Sobre todo si es joven y tierno. El pelo suave, la viveza que tiene... ¿No coméis pimientos?» (32). Saura se mofa de la represión censoral, pero deja claro que sus cazadores —como él y muchos españoles de la época— están obsesionados «naturalmente» por el sexo. *La caza* tiene un subtexto erótico-heterosexual y otro de dominación/sumisión homosexual, ambos potenciados por la ausencia de mujeres y la fusión masculina tan características del deporte. La ironía es tan sutil como tremenda.

Durante la siesta, la cámara sexualiza mediante otro tipo de voyeurismo, exhibicionismo y objetivación sexuales, ya que enfoca los torsos desnudos y sudorosos de los venadores en lentos *travellings* mientras se escuchan en *off* sus voces y las de niños y mujeres. Este desvestimiento parcial refuerza el naturalismo de la excursión y la sexualidad al mismo tiempo que puede percibirse como una erotización freudiana de unos sueños eróticos. Es más, puede que Saura exponga estos cuerpos para su observación y posesión visuales tanto para hetero como homosexuales de la época, gentes —irónica, segura y desafortunadamente tan frustradas como sus personajes. De nuevo el cineasta utiliza el naturalismo de la caza para escandalizar y romper unas lanzas a favor de la liberación y tolerancia sexuales. La siguiente «Voz de otra mujer (que se ríe contenta)» ejemplifica la erotización de la secuencia: «Mira mi piel perfumada como brilla al aire... Mira las gotas de agua resbalando por mi pecho...» (33). El filme es una vorágine de instintos básicos y conflictivos: caza/supervivencia, libertad/represión, dominación/sumisión, etc., que acabará tragando a estos frustrados prohombres de la falocracia franquista. Los estudiosos de *La caza* han trillado el trasfondo bélico y fratricida de la película, pero la ausencia/presencia femenina (revistas, fotos, maniquí, voces excitantes) relega a la mujer a un papel fantasmal que representa a la perfección el de la española durante el franquismo. En *La caza* se ventila la condición y el futuro de las españolas: una guerra de los sexos que, como el falo falo, brilla por su au-

sencia/presencia. El cazadero y la sexualidad son lugares de vulnerabilidad, pero una vulnerabilidad tan femenina como masculina. Y esta siesta voyeurista y erótica evidencia el hecho de que no se pueda poner coto a la sexualidad y a la exhibición del cuerpo. Saura desplaza la sexualidad a la caza anticipando así el futuro del sexo en España. Basta con ver cualquier filme español de hoy, o ir a cualquier playa española en verano, para comprobar su acierto.

La vulnerabilidad y rivalidad fálicas se recalcan al final de la cacería cuando los venadores, atosigados por una Madre Naturaleza implacable y su inability de desahogarse debidamente, regresan al campamento donde su ansiedad sexual se transforma en una hostilidad abierta. En su ensayo «La caza», Ortega asevera lo siguiente: «La sangre tiene un poder orgiástico sin par» (75). En efecto, después de una jornada cruenta los «miembros viriles» de los ex-combatientes vuelven a izarse, y exasperados e histéricos, pierden el control de sus «erecciones/emisiones» en una orgía de disparos y sangre (¿orgasmo simultáneo?) que irónicamente deja tiesos a estos falos andantes en un «valle de los caídos» cinematográfico²⁵. Es más, en este «clímax» Saura no sólo desmitifica a estos fantasmales vencedores/venadores surgidos de la falocracia franquista, sino que desacraliza las armas y la caza mediante una carnografía tan brutal como sexual que subvierte estas perversiones cinegéticas y falocéntricas. Resulta ser algo horroríficamente *contra natura*, ya que, como afirma Francisco Umbral: «El falo es aguja que cose vida a la vida» (14).

IV. CONCLUSIONES

A nivel antropológico e instintivo la venación-recolección y la procreación constituyen dos actividades que vienen asegurando la supervivencia de la especie *homo sapiens*. El genio de Saura radica en resucitar y revelar nuestra esencia sexo-cinegética mediante tantos recursos cinematográficos —puesta en escena, discurso erotizado, carnalidad, voyeurismo, falos y mujeres ausentes/presentes, etc.— que la película es una vorágine libidinosa que gira en torno a la sexualidad (o falta de la misma) en la España franquis-

²⁵ En su libro, *Blood Cinema*, Marsha Kinder también ha visto el final de *La caza* como un «orgasmic climax» (165) del filme.

ta. El deporte y el cazadero no sólo evocan la contienda civil, sino que originan otros conflictos ideológicos y generacionales, en particular, el papel de la mujer y la revolución sexual durante los sesenta. La caza, pues, subvierte las perversiones sexo-cinegéticas de la falocracia franquista. Estas confrontaciones, junto con la excitación venatoria, la ansiedad sexual de los escopeteros sin mujeres y la inminencia de la muerte articulan el suspense del filme. El dramatismo y naturalismo implícitos en la venación permiten a Saura romper unas lanzas a favor de la liberación y tolerancia sexuales. No cabe duda de que bajo capa de cazador Saura, logra (homo)erotizar su película, erotización que ensancha sus horizontes temáticos y críticos, a la vez que hace frente a la estrechez de miras del franquismo. Finalmente, *La caza* y sus creadores habrían de inspirar a otros realizadores españoles —Borau, Camus y Berlanga—, los cuales captarían y explotarían nuestra naturaleza sexo-cinegética para realizar sendos éxitos fundamentados en la caza y el sexo.

OBRAS CITADAS

- Blackmore, Josiah and Gregory S. Hutcheson, eds. *Queer Iberia Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham: Duke UP, 1999.
- Bold, Alan. *The Sexual Dimension in Literature*. London: Vision Press, 1982.
- D'Lugo, Marvin. *Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Dundes, Alan. ed. *The Cockfight: A Casebook*. Madison: Wisconsin UP, 1994.
- Herrera, Angel-Antonio. *El falo*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- Lista de Diálogos de La caza*. Madrid: ICAA, sin fecha.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. Berkely: California UP, 1993.
- Monick, Eugene. *Phallos Sacred Images of the Masculine*. Toronto: Inner City Books, 1989.
- Ortega y Gasset, José. *La caza*. Madrid: Austral, 1962.
- Schwenger, Peter. *Phallic Critiques Masculinity and the Twentieth Century*. London: Routledge, 1984.
- Segal, Lynne. *Straight Sex*. Los Angeles: Berkeley UP, 1994.
- Umbral, Francisco. *Fábula del falo*. Barcelona: Kairós, 1985.
- Vasvári, Louise O. «The Semiotics of Phallic Agression and Anal Penetration as Male Agonsitic Ritual in the *Libro de buen amor*.» in *Queer Iberia*. pp. 130-56.
- Westropp, Hodder M. and C. Staniland Wake. *Ancient Symbol Worship. Influence of the Phallic Idea in the Religions of Antiquity*. New Delhi: Kumar Bros, 1970.
- Zulaika, Joseba. *Caza, símbolo y eros*. Madrid: Nerea, 1992.

BLANK PAGE