

# La muerte en la producción de Elías Querejeta

LUCIO BLANCO MALLADA  
Universidad Complutense de Madrid

---

## The Death in Elías Querejeta's production

---

### Abstract

This article is a study of the presence of death in three of the films that compose Querejeta's production. It is also an attempt to find out its nature, taking as a starting point the premise that it exists as a cause-effect relation between the socio-political structures and the violence that individuals vent, turning itself then into death.

**Key words:** Querejeta. Violence. Death. Cinema. Politics.

---

### Resumen

Este artículo es un estudio sobre la presencia de la muerte en tres films de la producción de Querejeta. Se intenta además saber cuál es su naturaleza partiendo de la premisa de que existe una relación causa- efecto entre las estructuras sociopolíticas y la violencia que descargan los individuos y se convierte en muerte.

**Palabras clave:** Querejeta. Violencia. Muerte. Cine. Política.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 39-55

---

## 1. Introducción

La presencia de la muerte en la producción de Elías Querejeta es fácilmente constatable. Títulos como *La caza*, *El espíritu de la colmena*, *Pascual Duarte*, *Peppermint Frappe*, *Habla mudita*, *De cuerpo presente*, *Cría cuervos* o *Las secretas intenciones* así lo prueban. Aunque en todos ellos se podría encontrar alguna relación entre la muerte y la sociedad en que ésta ocurre, este estudio se centra en tres films: *La caza*, *El espíritu de la colmena* y *Pascual Duarte* por ser en los que esta conexión se muestra de un modo más claro.

Siendo la producción de Querejeta lo más representativo del cine de la resistencia a la dictadura no es nada extraño que muerte y política vayan

tan unidas. Dos de las historias ocurren durante la dictadura franquista, una de ellas en la postguerra inmediata y el otro ya en los años sesenta, años del desarrollismo y también de las primeras muestras de descomposición del régimen. La tercera, "Pascual Duarte" ocurre durante otra dictadura, la de Primo de Rivera y una república que no se muestra en la película muy diferente en cuanto a las condiciones de vida de los más desafortunados. El conjunto del periodo que suman los tres films abarca más de la mitad del siglo XX en España y en todo ese período la presencia de la muerte es constante. España y política se unen en un lazo mortal.

## 2. *Pascual Duarte*

2.1. La novela de C. J. Cela que da origen al film de Ricardo Franco tiene el título de *La familia de Pascual Duarte* y no es algo carente de significación. A lo largo de todo el texto se constituye en evidencia el condicionamiento del personaje por su entorno; vemos cómo su contexto social, familiar y cultural lo convierten en la persona que será de mayor.

El libro habla del determinismo, de la falta de libre albedrío que tiene el personaje de Pascual para forjarse una vida digna y honesta. Y la palabra "familia" hace referencia al marco en el que se desarrolla la vida de Pascual. Las causas que le llevan a cometer esa cadena de actos brutales hasta llegar al homicidio y al parricidio no son solo sus presumibles condiciones psicopatológicas. En todo caso tales condiciones toman origen y se derivan de su entorno desde el mismo instante de su nacimiento. El film, como toda adaptación de una novela, no puede contar tanto como cuenta el texto literario, pero en él se manejan numerosas claves que hacen visible la fuerza del entorno en la vida del Pascual Duarte. La construcción dramática del personaje tiene su fundamento en un trazado de la vida que va a desembocar en la muerte como pago a la muerte. En la muerte al final de una imposibilidad de tener una vida, del destino. Todo esto con el marco de la España profunda como fondo, la España de alpargatas, de hambre y de miseria. Como escribe Glauber Rocha el comportamiento normal de quien pasa hambre es la violencia<sup>1</sup>, la violencia que se aprende y que, por repetida, cala y cala hondo, violencia de principio a fin. El fin es su propia muerte mucho más cruel que las que él dio a sus víctimas: el garrote vil. La frialdad de la muerte producida por la justicia encuentra menos explicación y supera en brutalidad a las muertes que causa el reo. Violencia institucional, violencia de la sociedad ajusticiando a un individuo que a veces, como en este

<sup>1</sup> Cfr. ROCHA, G. Revisión crítica del cine brasileño. Madrid : Fundamentos, 1971.

caso, se ve abocado al crimen empujado por una violencia que llega de fuera y se establece en el interior del individuo.

La película no da tantas explicaciones como la obra literaria. Al menos no lo hace de forma explícita, aunque la relación causa efecto resulta perfectamente reconocible, pero, ciertamente, es una película de silencio. Un silencio que intriga, que inquieta y, finalmente, oprime. La música se inscribe del mismo modo en un discurso minimalista, realmente el mismo discurso del silencio expresivo. El tema con más presencia consta de tres notas que se combinan entre sí formando una frase de cinco sonidos. Añadamos el timbre: seco, percutiente, punzante...el aviso de que algo va a ocurrir, algo que a partir de la primera muerte sabemos con certeza que pertenece a lo siniestro y que nos anuncia su proximidad.

2.2.- Después de todo cuanto se ha escrito sobre el espacio sabemos que la construcción espacial es más que un elemento accesorio donde se colocan los personajes y la acción. Posee en sí un valor comunicativo y codificador. En la narrativa de las últimas décadas, las estructuras aprisionantes se manifiestan como una constante porque para el escritor el espacio encerrado es una proyección metafórica de la circunstancia social y existencial del ser humano que lo ocupa.

Toda la historia, tanto en la novela como en el film, es atravesada por la cárcel. Este lugar penetra transversalmente todo el recorrido narrativo. En la novela se muestra con un carácter aún más decisivo pues es allí donde Pascual escribe sus memorias y reconstruye su historia, lo que no ocurre en el film. El espacio celular es la primera, casi única realidad de *La familia de Pascual Duarte* y de su protagonista.

Se establece una diferencia y una barrera entre fuera y dentro. Encontrarse dentro de una celda equivale a encontrarse fuera de la sociedad. Siendo prisionero, Pascual no está libre. Pero ¿lo ha estado mientras no estuvo encarcelado? Según se muestra en el film no. Cada espacio cerrado supone la existencia de un espacio exterior, que debiera significar una apertura, pero la sociedad no es la solución liberadora desde la perspectiva del autor del film. La sociedad es sencillamente otra forma de encarcelamiento. En la novela Pascual confiesa que cuando salió de la cárcel encontró al campo más triste de lo que se había figurado, yermo y agostado como los cementerios, deshabitado y solo<sup>2</sup>. En palabras de John W. Kronic "La suspensión del castigo le hundió en castigos aún peores"<sup>3</sup>. Al soltarle, al

<sup>2</sup> Cfr. CELA, C.J. *Obra completa*, I, Barcelona, Destino, 1962. p.171.

<sup>3</sup> KRONIC, J.W. "Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto". *Anales de la literatura española*, N<sup>o</sup>6. Ed. Universidad de Alicante. pp. 309-324.

abrirle las puertas le dejaron indefenso ante todo lo malo, sigue diciendo el propio Pascual. Así pues, éstas son las tristes alternativas que se ofrecen al individuo: el encarcelamiento particular, la celda, o el encarcelamiento comunal, la sociedad.

En efecto la cárcel no es el único encarcelamiento para Pascual. La estructura narrativa, la estancia en prisión presente a lo largo de toda la obra, se constituye como un doble texto: la cárcel por un lado y por otro toda la vida del personaje. El texto doble presenta a Pascual Duarte confinado dentro de la familia de Pascual Duarte.

Como señala Kronic “De este modo Pascual sufre otra condena, tal vez la peor, impuesta ahora por el propio texto”<sup>4</sup>. La casa, profundamente pobre, armoniza en su miseria con la posición social de la familia. No puede ser vista sino como una estructura que forma y deforma a Pascual. Cuando al final de su relato se lanza corriendo al campo, las últimas palabras que escribe son: «Podía respirar...». No hay que perder de vista el hecho de que la mísera casucha está situada fuera del pueblo, espacio marginal, tal como Pascual se encuentra al margen de la sociedad. Por el contrario la casa de su última víctima, el Conde don Jesús, es una vivienda elegante con la que se adorna la plaza central. Del mismo modo, la región de Extremadura con referencia a España entonces era tan marginal como la casa de Pascual. Y al final España, aislada y también marginada del mundo en su condición miserable. En efecto, el encierro y la marginación se unen para acompañar a Pascual.

Desde su nacimiento Pascual Duarte se nutre de pobreza y de violencia. La desestructuración familiar, padre delincuente y maltratador, madre alcohólica, hermana prostituta...con esto cuenta el personaje para formar su personalidad. La violencia que la sociedad, la misma vida, ejerce sobre él va penetrando en su interior hasta que no controla su comportamiento y solo sabe responder con el único lenguaje que conoce: la muerte. Cela en su obra dice que Pascual va muriendo poco a poco<sup>5</sup>.

De acuerdo con Kronic “El defecto trágico de Pascual a lo largo de su vida es su visión limitada que no columbra otra solución que la violencia ante los problemas que se le presentan. No sabe resolver sus dilemas de otro modo porque no tiene el don de la palabra”<sup>6</sup>. Algunos autores, contrastan el primitivismo de Pascual, su actuación directa, con el comportamiento más refinado y simbólico del hombre social. No todos los individuos pueden coordinar sus impresio-

<sup>5</sup> Cfr. CELA, C.J.: op. cit. p. 46.

<sup>6</sup> KRONIC, J.W.: op. cit. p. 320.

nes para dar una respuesta independiente de sí mismos, exterior a sí mismos. Los que tienen la capacidad de hacerlo someten a un auténtico exorcismo a sus emociones, y de ahí su control de las mismas. Pascual está constantemente "sintiendo", pero vive en el hermetismo de un reducto psíquico que no admite salida. Tiene todavía que llegar al estadio de plena acción simbólica.

Pero Pascual Duarte, como muchos otros, es así porque no puede ser de otra manera. La sociedad le ha negado toda posibilidad de ser civilizado. La vida en esas condiciones es en sí misma una brutalidad, una negación de la civilización. Pascual, en su primitivismo, es una obra de esta cultura, de esta incivilización.

Pascual lleva en sus genes el odio. Así se muestra en la mirada que dirige a otro niño tras una pelea. Quien mira de ese modo en plena infancia nunca estará libre de ver la realidad con odio, quizá, incluso, con mala fe. Lo lleva en sus genes. Son siglos de miseria, de explotación, de carencia de todo, de semiesclavitud, de violencia social que genera la violencia del individuo, de hambre que lleva a la violencia tal como decía G. Rocha. Por cierto, las similitudes de este film con las obras del "Cinema Novo Brasileiro" cuya característica esencial fue la llamada "estética de la violencia" son perfectamente visibles, siendo la obra en la que más claramente se manifiesta el paralelismo entre ambas escuelas o movimientos.



En realidad la única muerte perfectamente inexplicable es la del perro, su compañero en la caza de la cual se alimenta, su compañero en la soledad del campo, su amigo al que quiere y acaricia. ¿Quiere con ello manifestar su repulsión ante la injusticia de su existencia? ¿Quiere manifestar su rechazo del destino que le ha correspondido? ¿Necesita igualarse a Dios que da y quita la vida? ¿Qué mecanismos en la psique de Pascual le llevan a asestar incontables cuchilladas a un inocente e indefenso animal?



La muerte del mulo, también su compañero por las yermas tierras de Extremadura, tiene una relación causa-efecto explícita. Es la muerte de su mujer la que da origen a esa muerte. En este caso parece más clara esa necesidad de desahogo, de dar una respuesta violenta, primitiva, a la





violencia que se ejerce contra su mujer y contra sí mismo. En su primitivismo parece rebelarse, más allá del destino, contra el mismo Dios.



La muerte del “estirao” tiene igualmente una relación causa-efecto con la huida de su hermana y su consiguiente prostitución al ser éste un agente imprescindible para que Rosario pueda irse de la casa familiar y para su consiguiente prostitución. “El “estirao” es una agente directo del mal, y, por tanto, merecedor de la muerte. Y así encontramos más explicación a las muertes de los animales. Pascual siente el daño y busca hacer daño él mismo como voluntad de compensación.

7 CELA, C.J.: op. cit. p.192.



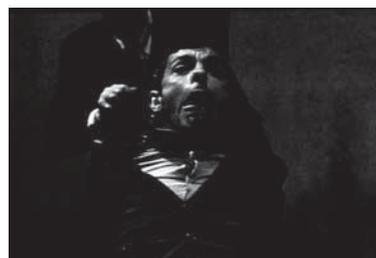
Para la muerte de su madre solo cabe una explicación: la hace responsable de su miserable existencia. «Con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno...»<sup>7</sup>, dice en la novela, y al asesinarla la castiga por haberle parido. Impresionante silencio el de la madre ante la escopeta, esperando el disparo. No trata de evitarlo, al contrario viene a sentarse a la misma mesa en que Pascual prepara su escopeta. Quizá ella también se siente responsable, más allá de las malas influencias en la formación de la personalidad del hijo, de su misma existencia. Ella ha vivido también una vida infernal, lo que su hijo haya adquirido de su influencia negativa no es del todo culpa suya, y sabe que el impulso parricida del ser que ha engendrado no va contra ella exactamente, sino contra su maldita existencia. Y de eso sí, de eso es culpable. Al aceptar la muerte acepta la culpa de “echarle al mundo”.

Finalmente la muerte del Conde propietario de casi todo. Es al que más fácil resulta hacer culpable de las condiciones de su existencia, de la injusticia social, de la falta de trabajo, de la miseria que convierte a su padre en un contrabandista, y a su hermana en una prostituta. Cayó la dictadura, pero la llegada de la República no ha arreglado nada, por el contrario, la situación ha empeorado como le hace saber el terrateniente. Aun así es la víctima propiciatoria más adecuada. Sus buenas acciones no le redimen del mal de ser el propietario, el dueño de casi todo, lo que deja muy poco,



en todos los órdenes, a su existencia. Con esta muerte Pascual pone fin a todo pues todo procede de ahí.

Y por último, la muerte de Pascual. El garrote vil, como final de la muerte poco a poco que ha sido toda su vida. La misma sociedad culpable de una existencia miserable castiga la vida que ella ha trazado para esa persona con la muerte. Una muerte violenta y cruel, fría y sin compasión; lo que corresponde a un marginado por nacimiento. Tal muerte para tal vida. ¿Una sublimación de lo siniestro?



### 3. *El espíritu de la colmena*

3.1. Cuantos autores se han acercado a este texto mantienen que su trazado nace de la interrogación que una niña se hace y que corresponde al momento en que toma conciencia de la muerte. “¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué le matan luego a él?” El proceso de la niña en pos de la respuesta es la línea argumental del film, de modo que la presencia de la muerte está asegurada durante todo el recorrido de la historia.

El contexto inmediato en que se desarrolla la historia, la vida familiar de la niña, es un inmenso vacío y un inmenso silencio. No un silencio atento, vivo, sino un silencio de expiración de las palabras y de la expresión misma, un silencio de muerte. “Un padre incapaz de vencer el silencio que preside casi toda la película”<sup>8</sup>, una madre que envía cartas a otro hombre que vive en Niza, muy probablemente un exiliado, un matrimonio en el que no hay ninguna circulación de deseo. Vacío y silencio, falta de contenido y palabras no dichas, espacio y tiempo de soledad. Noches de soledad para Fernando en el despacho, mientras el cuerpo de Teresa, sola en la cama de matrimonio, señala de nuevo la soledad y la ausencia, la falta de carga atmosférica humana. Como observa Castrillón, sistemáticamente se niega la visión de ambos juntos. Cuando Fernando se acuesta junto a su mujer solo podemos verla a ella, mientras que él es solo una sombra sobre la pared en la cabecera de la cama de matrimonio. El texto no deja dudas acerca de la suspensión del deseo. “Ni un leve roce... hasta la más mínima conexión parece rota”<sup>9</sup>. Otra forma de muerte.

8 CASTRILLÓN, J.L.: “Hacia una construcción de lo simbólico en el espíritu de la colmena”. *Trama y Fondo* n.º 9. Diciembre de 2000. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid, p. 7.

9 *Ibidem*, p. 9.

Son muchas las manifestaciones de la muerte a lo largo del film. La única aproximación del padre a las niñas es para advertirles del peligro

mortal que éstas tienen si no saben distinguir las setas buenas de las venenosas. La escena culmina con el aplastamiento de una seta por parte del padre mediante un violento pisotón.



10 Aunque no exista ninguna evidencia, nada que el film haga constar para confirmarlo, todo parece indicar que el personaje que aparece y es asesinado por la guardia civil, es un maquis.

El maquis<sup>10</sup>, ese hombre heroico que con una pistola hace frente al fascismo, que como ha observado Luis Martín “parece saber de la muerte”<sup>11</sup>, es asesinado de una forma violenta y cobarde, ni siquiera se le permite una muerte digna.

11 MARTÍN ARIAS, L.: “Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice”. *Trama y Fondo* nº 9. Diciembre de 2000. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid, p. 67.

La mancha de sangre en la casa da fe de que la muerte pasó por allí y es de suponer que esa sangre se mantuvo a la vista durante muchos años como testimonio de lo que fue la postguerra.



Siguiendo a Martín Arias la figura del maquis está estrechamente relacionada, para Ana, con la figura de Frankenstein. Hemos de recordar que en la novela de Mary Shelley dice el monstruo: “dame mis derechos y verás cómo soy bueno”, De aquí, piensa Savater, se sigue que la criatura no es mala en primer lugar, sino monstruo, y, por monstruo, marginado al no tener semejantes (por esa razón pide un compañero, alguien igual a él, un semejante)<sup>12</sup>. Ambos, maquis y monstruo son seres extraños a la sociedad, una anomalía que el régimen no puede tolerar. La unanimidad forzosa de la colmena exige la muerte de ambos. Ha ahí la respuesta acerca de la muerte del monstruo que Ana reclama y que no va a conocer durante mucho tiempo.

12 SAVATER, F. en Fernández Santos, A. y Erice, V.: *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta Ediciones. Madrid. 1976. Prólogo, pp. 9-10.

Isabel se finge muerta, sometiendo a su hermana a la prueba de fuego, la representación misma de la muerte.



Finalmente la propia Ana siente la muerte. "Allí, junto al lago de sombras, el monstruo ejecuta de nuevo a la niña, con triste y sádica ternura"<sup>13</sup>. De esa muerte Ana resurgirá para vivir quien sabe qué futuro, quizá lo más atroz: "cárcel, manicomio o amor"<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

3.2. Estos son los episodios en que la presencia de la muerte se hace visible en una u otra forma de manifestarse. Pero yendo más hacia lo intrahistórico, lo inconsciente de la historia, la muerte no tan visible se deja ver, sin embargo, en todo lo que sustenta el relato. No se ve pero se siente. La casa familiar de la que nunca sale humo; espacio frío, desolado, frío mortal. El yugo y las flechas a la entrada del pueblo. El yugo del que se apropió el franquismo "como emblema del aplastamiento de la otra España, la de los derrotados"<sup>15</sup>, así pues, signo de la violenta parcialidad franquista. También la cruz, que preside la escuela junto al retrato de Franco sufre esa misma apropiación y opera en el mismo sentido. Las casas en ruinas del pueblo, su aspecto semidesértico, un lugar de la meseta castellana, como se dice en los rótulos del film, o sea, una muestra en representación de toda esa zona geográfica y que, finalmente "viene a representar el todo, el conjunto de la España franquista de postguerra"<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> MARTÍN ARIAS, L.: op. cit., p. 58.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 57.



Y aún más adentro en lo intrahistórico, en lo que se manifiesta en la vida más oscura y humilde, en lo que señala el fondo del ser, la muerte sigue haciéndose sentir. Tras describir con una panorámica el cuadro en la habitación de las niñas la cámara se detiene en una calavera. El negro del vestido de las mujeres, incluso de los niños, del pueblo bien parece una señal de luto. El aspecto de Teresa no es muy distinto en algunas secuencias del film, de acuerdo con la muerte del deseo en ella.



Hay muerte en los ojos de Fernando. No hay vida en el largo plano en que Teresa baja la cuesta en bicicleta sin dar pedales. No hay vida en los rostros de los soldados que miran a Teresa en la estación con pacato deseo. No hay vida en el fantasma de Teresa que surge de entre el humo del tren.



No hay vida en los campos desolados, ni la hay en la mísera negrura de la luz de postguerra de los interiores, ni en la falta de sol casi total en los exteriores. No hay vida en aquella España, y donde no hay vida hay muerte.

3.3. La misma percepción se tiene al atender a la banda sonora. El triste ulular del viento sobre la meseta recuerda el verso de Florbela Espanca: "...o vento chora!"<sup>17</sup>. El ruido de las abejas, que es conocido como uno de los sonidos que causan más miedo a los humanos, se mantiene durante un largo plano en que Fernando contempla su colmena con lo que inevitablemente irá asociado en el subconsciente a la figura del padre apicultor. Los sonidos del tren asociados a las cartas que envía Teresa fuera de España, al exilio, y al maquis

<sup>17</sup> Del poema *Ao vento* escrito por la poetisa Florbela Espanca. Vila Viçosa, Portugal, 8 de diciembre de 1984- Matosinhos, Portugal, 8 de diciembre de 1930.

que llega por este medio. El lúgubre tañer de la campana de la iglesia que parece tocar a muerto en su callado lamento.

Gran parte de la música son canciones infantiles pero el arreglo nos arroja fuera de lo maravilloso de la infancia sin piedad alguna. El triste timbre de la llorosa guitarra, las frases musicales cortadas, el fuerte contrapunto del acompañamiento aniquila la posibilidad de vida en esa música, con ello se nos dice bien claramente que en aquellas condiciones la infancia era imposible, que los niños de la postguerra no tuvieron infancia. El *Zorongo gitano* que Teresa intenta sacarle al piano es un mensaje de derrota, una música compuesta por Lorca, asesinado en los primeros pasos de la guerra civil, de nuevo el exterminio de una mitad de España, la muerte de la esperanza de tantos españoles. Pero es aún más desolador el patético sonido del piano desafinado.

Solo queda lo que la muerte no quiso llevarse. ¿Hay vida en condiciones tales? Y si la hay ¿qué género de vida? Podrían dar respuesta las palabras que escribe Fernando: “El reposo mismo de la muerte... que no admite enfermos ni tumbas. No sé qué triste espanto”. Y aún más clara respuesta podrían dar las palabras que escribe Teresa: “Pero, a veces, cuando miro a mi alrededor y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y, al mismo tiempo, tanta tristeza, algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida”.

#### 4. La caza

4.1. De los tres textos objeto de análisis es en éste en el que la conexión entre la violencia de las estructuras político-sociales y la muerte resulta más evidente. Cuantos se han acercado a este film han estado de acuerdo en que se trata de un fiel reflejo de la España de los años 60. Una sociedad a la que dio origen la guerra civil, que significa la consolidación del régimen surgido de aquella y que, con el tiempo, muestra claros indicios de descomposición. Aquellos orígenes lo condicionan todo y no dejan de estar presentes a lo largo de todo el film. “Saura no permite al público espectador hallar cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de los horrores de la guerra civil y la miseria económica y espiritual que han ocasionado”<sup>18</sup>. El coto de caza en el que ocurre casi toda la acción es “...un lugar cercano a Aranjuez donde todavía eran visibles las huellas de la guerra civil, con los cráteres de los obuses confundándose con los accidentes del terreno y las madrigueras”<sup>19</sup>.

18 WOOD, G.: *La caza de Carlos Saura: un estudio*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza. 201, p. 162.

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

20 Cfr. *Ibidem*, p. 43.

En el guión presentado a censura eran más las referencias. La censura impidió que el bar tuviese por nombre “España”, así como el esqueleto que guarda José no podía ser el de un soldado e indicaba que había de evitarse toda referencia a la guerra civil<sup>20</sup>.

Toda la trayectoria, lastrada por esa violencia fratricida, se muestra patentemente en el film, empezando por la elección de los tres intérpretes principales, especialmente Alfredo Mayo cuya relación con el cine franquista es sobradamente conocida. Los tres personajes fueron combatientes en la guerra, obviamente en el bando vencedor, incluso uno de ellos combatió en la División Azul durante la 2ª Guerra Mundial. Ahora ya no quedan en ellos ni siquiera aquellos demenciales ideales.

Lo único que queda en común entre los tres viejos amigos es la vejez. Todos hacen mención de ello en los diálogos: José toma píldoras para atenuar el persistente dolor de un disparo que le hirió en la guerra, Paco confiesa su pánico a los achaques de la vejez: “Prefiero morirme antes que quedarme cojo o manco”. Luis, en palabras de Saura, es el personaje más destruido de todos, está lleno de fatiga y de escepticismo, ya todo ha dejado de interesarle. La conversación en el bar es muestra de su virilidad menguante, que, en vano, tratan de compensar con sus obsesiones sexuales, y de su mezquindad, de su hombría truncada, de su decrepitud y de un futuro nada halagüeño. La matanza entre los cazadores se presagia desde el momento en que éstos montan sus armas, imágenes cargadas de connotaciones fatídicas.



Es el presagio de que son unos pobres desgraciados que van a morir. Al darse muerte entre ellos “Saura lleva a cabo un simbólico y paródico exterminio fílmico de una muestra representativa de la “estirpe” que engendró la rebelión militar encabezada por el general Franco”<sup>21</sup>.

21 WOOD. G.: op. cit., p. 135. La ideología de los personajes, la “estirpe” a la que nos referimos

queda clara en frases como: “Los débiles no tienen nada que hacer en la vida. Ni los débiles ni los tarados”. “La mejor caza es la caza del hombre”.

Por otra parte en el texto fílmico abundan las muestras de lo que era la sociedad española: senil, sexualmente reprimida, modernizada en parte y en parte manteniendo un atraso secular, (las dos Españas), desfase generacional, viejos rencores, exagerada diferencia entre las clases sociales, nihilismo destructivo, incultura, todas las referencias culturales (v. gr. las revistas) vienen del exterior...; todos los síntomas que aparecen en los tres cazadores se dan también en la España de los veinticinco años de paz. El desgaste y vileza de los tres amigos son el desgaste y vileza del régimen después de todo ese tiempo. Un mundo oscuro y perverso tras el que se esconde la bestialidad que aparece cuando los tres cazadores, (los tres ex amigos), se quitan las máscaras y se produce la masacre asesinando salvajemente unos a otros.



De la muerte solo se salva Enrique, el joven que encarna la esperanza de que las nuevas generaciones sean capaces de dejar atrás esa maldición y encuentren otro camino. Aun así se abre una duda. ¿Habrá resultado Enrique también contaminado?



Cuantos autores han estudiado este texto muestran su acuerdo en que toda la muerte diseminada a lo largo de la historia encuentra su causa en la violencia que la dictadura militar sembró en la sociedad y ésta en los individuos, violencia que estalla causando la muerte. La causa final de la matanza es la negativa de Paco a dar a José el dinero que le pide prestado. Falta de solidaridad entre los viejos camaradas, envidias, viejos rencores, primitivismo... “una irónica mini contienda fratricida dentro del bando vencedor”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> WOOD. G.: op. cit., p. 160.

4.2. La muerte se muestra de modo literal a lo largo del texto: el esqueleto que José mantiene oculto en la cueva, la matanza de los conejos, la muerte del cordero en el pueblo, el ensartamiento del escarabajo en un

alfiler, por parte de Luis, la muerte sádica del hurón que causa Paco y así hasta el clímax con la matanza entre ellos.



Pero la presencia de la muerte se hace sentir durante todo el film. Se halla en la atmósfera que envuelve la historia.



Hay muerte en la presencia de los siniestros hurones enjaulados a la espera de ser utilizados para matar. Se respira la muerte en la miseria de la casa del guardia. Se ve su cercanía en la anciana madre.

José, al tiempo que pide un préstamo para mantener a su joven amante le niega un mísero adelanto al guarda para comprar medicinas a su madre, lo cual probablemente va a ocasionar la muerte de la mujer. El abandono de las tierras da lugar a su mortífera infertilidad. Esa impregnación del sofocante medio ambiente se debe en gran medida a la fotografía del film, una fotografía casi quemada, eliminando la gama intermedia de grises, eliminando blanduras y provocando una estridente percepción necesaria para absorber la violen-

cia del texto. En la misma medida interviene el encuadre, geométrico, cerrado que aísla el cuadro de su entorno haciéndolo claustrofóbico contribuyendo, de este modo, a transmitir las sensaciones de angustia y de incomodidad, de desazón y finalmente de paranoia.



La mixomatosis es la muerte extendiéndose más y más hasta no se sabe dónde. Podría incluso alcanzar a la especie humana, una pandemia que podría destruir el mundo entero. Una atmósfera de terror.

La muerte se revela por doquier, siempre presente. Incluso la música “ye-ye” que emite la radio carece, en aquel paraje de muerte, de la vida que debiera tener.

También la banda sonora hace su contribución a este clima. Luis de Pablo, autor de la música, explica que utilizó un dúo de pianos con un nutrido acompañamiento de percusión lo más sorda posible puesto que esa monocromía era lo que mejor podía dar expresión a una película de un solo ambiente, de una sola situación llevada hasta el extremo. Sumemos a esto los patéticos aullidos de los conejos cazados por la perra y la alegría imposible de la música que escuchan y bailan los jóvenes a pesar de servir de contrapunto a la “generación de la guerra”.



4.3. Yendo más al fondo del texto fílmico nos encontramos con otra dimensión en este film, la dimensión hobbesiana a través de la cual llegaremos a comprender la esencia de la violencia en *La caza*. Hobbes señala tres motivos que instan al individuo a hacerse violento: la competencia, la desconfianza y la gloria. La rivalidad, (competencia) entre José y Paco se manifiesta transcurridos apenas unos minutos del film: "José me ha invitado a cazar para pedirme dinero. Estoy seguro. ¿Para qué, si no?" La mentalidad de los tres cazadores es la justificación de la competencia como motor de la sociedad como lo prueba la frase, ya mencionada, acerca de los débiles así como otras del mismo carácter: "El pez grande se come al chico", "Eres más joven que yo y estás completamente acabado". El entorno mina la confianza que los cazadores tienen en sí mismos y va haciendo crecer su desconfianza en los demás llevándolos a un estado paranoico. Al igual que en otras películas cinegéticas, a lo largo del film se va soltando una inseguridad que lleva a la agresividad que, a su vez, lleva a la muerte. En cuanto a la tercera causa, la gloria, los personajes pasan la jornada de caza injuriándose y ocasionando afrentas al prestigio personal de cada uno de ellos.

"No consiento que me insultes, Paco. Te advierto que eso no te lo aguanto". La vanagloria de los tres individuos se muestra en la foto en la que posan, junto con el joven Enrique, mostrando sus trofeos de caza.



De acuerdo con Wood la conexión entre la naturaleza violenta y el mundo de Hobbes es evidente<sup>23</sup>. Ninguno de los motivos para cazar que señala Ortega se da en estos personajes. Son unos falsos cazadores movidos por otros intereses en los que sí se dan los motivos señalados por Hobbes. En el *Leviatán* Hobbes explica cómo la violencia se origina por una falta de convivencia ciudadana pacífica, por una vuelta al estado salvaje. Los personajes de la caza se hallan "en un mundo incivilizado y peligroso: la España de Franco"<sup>24</sup> en la que, como en el coto de caza, uno solo puede pensar en la auto conservación. Este entorno agrava el desequilibrio de los ex combatientes ya desquiciados por sus experiencias bélicas: "claro que vivir aquí, entre montes, con el frío que hace en invierno y el calor que pega en verano", dice José.

23 WOOD. G.: op. cit., p. 169.

24 *Ibidem.*, p. 160.

Son muchas las películas cinegéticas: *Furtivos*, *Tasio*, *La escopeta nacional*, *Los santos inocentes*... En todas ellas nos adentramos en un mundo salvaje en el que toma carta de naturaleza el primitivismo al descubierto de la especie humana que la civilización oculta.

En *La caza* los personajes se van adentrando hacia el primitivismo. Parten de la comodidad urbanita, se mantienen en la relativa comodidad de un bar y llegan al incómodo paraje en el que hace su aparición el primitivismo y con él la violencia que los hace mortíferos.

Esto no cambia nada de lo dicho sobre la inoculación de la violencia de la sociedad, del régimen, en el individuo, por el contrario, lo refuerza. "No se nos está hablando solo de una partida de caza..., sino de la sociedad española emanada de la guerra civil (que es el verdadero tema)"<sup>25</sup>. Un estado de violencia inherente que termina por hacerse extensiva a los personajes que han regresado al estado que Hobbes describe como: "la lucha de cada hombre contra cada hombre". Régimen brutal, destrucción mutua, muerte brutal.

25 SÁNCHEZ VIDAL, A.: op. cit., p. 48.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Castrillón, J. L.: "Hacia una construcción de lo simbólico en *El espíritu de la colmena*". *Trama y Fondo*, nº 9. 1996, pp. 7-24. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Valencia.

Cela, C.J.: *Obra completa, I*, Barcelona, Destino, 1962.

Fernández Santos, A. y Erice, V.: *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta Ediciones. Madrid. 1976.

Kronic, J.W.: "Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto". *Anales de literatura española*, nº 6, 1988, pp. 309-324. Ed. Universidad de Alicante. Alicante.

Martín Arias, L.: "Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto)". *Trama y Fondo*, nº 9. 1996, pp. 45-69. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Valencia.

Sánchez Vidal, A.: *El cine de Carlos Saura*. Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza. 1988.

Wood, G.: *La caza, de Carlos Saura: un estudio*. Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza. 2010.