

La caza en Estados Unidos: itinerarios de exhibición y respuesta crítica

Gloria Fernández Vilches

El mismo día que arrancaba en Valencia el seminario *Clásicos del cine español* dedicado a *La caza*, cuyas ponencias recoge este libro, en el Walter Reade Theater del Lincoln Center, uno de los centros culturales más importantes de Nueva York, concluía precisamente una extensa retrospectiva del cine de Carlos Saura. Ésta había consistido en la proyección de 25 de sus películas entre las cuales, obviamente, se encontraba *La caza*, referida en el texto de presentación del evento como “una obra clave dentro de la evolución artística de Saura” y el film que “no sólo estableció su reputación internacional sino también de lo que se llamó el Nuevo Cine Español”.¹ Es de suponer que este ciclo, junto con los artículos en prensa y en revistas especializadas por él motivados² y la reciente edición en DVD de algunas de sus principales películas³, haya contribuido a difundir en Estados Unidos la obra de Saura.

Carlos Saura es uno de los realizadores españoles más conocidos en Norteamérica, aunque lo es mucho menos a nivel popular –pese a que algunas de sus películas fueran nominadas al Oscar a la mejor película extranjera (*Mamá cumple cien años*, 1979, *Carmen*, 1983 y *Tango*, 1998)- que en los círculos cinéfilos y académicos. En el terreno bibliográfico, la publicación en 1991 del volumen monográfico de Marvin D’Lugo titulado *The Films of Carlos Saura: The practice of seeing*, primer estudio exhaustivo en lengua inglesa sobre su cine, supuso una importante contribución. Posteriormente otros investigadores angloamericanos, como Marsha Kinder, Gwynne Edwards o Sally Faulkner, tomarían el testigo y dedicarían un espacio importante a Saura (y a *La caza*) en sus estudios especializados en el cine español. La reciente publicación de un volumen de entrevistas a Saura traducidas al inglés (*Carlos Saura. Interviews*, editado por Linda M. Willem) pone de manifiesto el interés editorial que suscita hoy en día el director aragonés en el ámbito estadounidense.⁴

¹ Bajo el título “Commitment and Grace: The Films of Carlos Saura”, esta retrospectiva tuvo lugar del 17 de abril al 3 de mayo de 2007 dentro del ciclo ‘Spanish Cinema Now’, que organizan anualmente el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y el Instituto Cervantes de Nueva York. Véase www.filmlinc.com/wrt/onsale07/carlossaura/thehunt.html (visitada por última vez el 4 de septiembre de 2007).

² Por ejemplo, el artículo “Living memory: Carlos Saura’s 50-year career looms large in modern Spanish cinema”, publicado en el número de marzo/abril de la revista estadounidense *Film Comment*.

³ Las películas que componen la que se conoce como trilogía del flamenco –*Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*–, que ya eran por cierto las más conocidas de Saura en Estados Unidos, fueron editadas en octubre de 2007 dentro de la serie *Eclipse* de la prestigiosa *Criterion Collection*, que acababa de lanzar también al mercado norteamericano una edición especial de *Cría Cuervos*.

⁴ Marvin D’Lugo: *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton University Press, 1991; Marsha Kinder: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993; Gwynne Edwards: *Indecent Exposures: Bunuel, Saura, Erice & Almodovar*, London, New York, M. Boyars, 1995; Sally Faulkner: *A cinema of contradiction: Spanish film in the 1960s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006; Linda M. Willem (ed.): *Carlos Saura. Interviews*. Jackson University Press of Mississippi, 2003.

En la sección de *The Films of Carlos Saura* dedicada a *La caza*, D'Lugo comienza haciendo referencia a un aspecto de la película que vamos a tratar también en este artículo: la importancia que su productor, Elías Querejeta, otorgó al objetivo de que el film tuviera éxito en el extranjero. Consciente de que el cine que le interesaba tanto a él como a Saura no podía aspirar más que a atraer a un perfil de espectador nacional muy reducido, mayoritariamente de tipo intelectual y metropolitano, la aceptación de la película entre el público extranjero serviría, por un lado, para incrementar la rentabilidad económica de la producción, y por otro, para certificar su validez artística y su prestigio cultural. La vía para alcanzar el mercado exterior pasaba en primera instancia por lograr el acceso a festivales internacionales, para lo cual era necesario, tal y como se hizo, cuidar al máximo la factura técnica del film –Querejeta estaba convencido de que la falta de competitividad del cine español en el exterior se debía entre otras cosas a la mediocre calidad de producción- y tratar de darle, tanto en la forma como en el fondo, lo que D'Lugo denomina un 'estilo internacional'.⁵

Aunque las voluntades fueran bien distintas, este plan de producción y los objetivos impuestos se encontraban en perfecta sintonía con la nueva política cinematográfica de José María García Escudero, director general de cinematografía, consagrado entonces a la consecución de un nuevo cine nacional de calidad, técnicamente moderno y estéticamente cercano a las tendencias ya consolidadas de los nuevos cines europeos, y que pudiera ser exportable, con el fin último de transmitir en el exterior una imagen positiva de la cinematografía nacional y, por extensión, del país en general.

Poco antes, en 1962, el Mercado Común Europeo había rechazado la solicitud de ingreso presentada por la España de Franco, alegando que la democracia era una condición indispensable. Este hecho indujo al gobierno a emprender una serie de cambios, entre ellos un reajuste ministerial a gran escala, que llevó a Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo, del que dependía la Dirección General de Cinematografía. Con Fraga se pondría en marcha una nueva estrategia política dirigida a difundir públicamente el desarrollo del país, su crecimiento económico, su modernización y su progreso político y social, con los ojos puestos claramente en la legitimación exterior del régimen.

Dicha estrategia se aplicó con especial esmero en el ámbito de lo cultural y, de manera particular, en el cine, que adquirió un papel central.⁶ El objetivo básico consistía en demostrar que, al igual que en otros países europeos, el Estado apoyaba a los artistas jóvenes e impulsaba innovadores proyectos cinematográficos de autor. Para ello se pusieron en marcha una serie de acciones, como por ejemplo la introducción, dentro del sistema de clasificación cinematográfico, de la categoría de "interés especial", que implicaba un incremento del 15% del porcentaje de subvención estatal para las películas de calidad que mostraran voluntad de investigación formal o temática, y muy especialmente para las que hubiesen competido con éxito en festivales internacionales de relevancia. Esta medida buscaba así animar a los productores a exhibir sus films en el extranjero, verdadero eje de la maniobra propagandística y de escaparate exterior que subyacía tras la legislación de García Escudero. Paralelamente se reformó y se impulsó la Escuela Oficial de Cinematografía, pues en ella recaía la labor básica de formar profesionales capaces de realizar este nuevo cine español de calidad que se colocara,

⁵ Marvin D'Lugo: *The Films of Carlos Saura*, op.cit., pp. 54 y 55.

⁶ Casimiro Torreiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 295-340. Carlos Aragüez Rubio: "La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)", en *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, N.º 27, 2006, pp. 77-92.

técnica y estéticamente, a la altura de las producciones internacionales. Por último, se aprobó una ley que establecía las nuevas normas de censura cinematográfica, limitando así su anterior arbitrariedad, que implicaba además una mayor libertad para tratar ciertos temas sociales y humanos.

En cuanto a este último aspecto, decididamente problemático en un sistema dictatorial sin libertad de expresión, existía entre los ideólogos y ejecutores de esta política aperturista la creencia de que una limitada dosis de crítica intelectual en un film le daría prestigio de cara al exterior, además de demostrar que el régimen era mucho más permisivo que antaño, mientras que en el interior resultaría inofensivo, pues dado el escaso público que veía y entendía este tipo de cine, su repercusión efectiva sería insignificante. El expediente de censura de *La caza*, sin ir más lejos, constituye un claro ejemplo de este modo de pensar: en su informe, un censor afirmaba que la película “tiene una gran carga y enorme mala intención pero no veo motivo para la prohibición, pues no creo que mucha gente entienda la mala idea que tiene”.⁷

Como la gran mayoría de las películas pertenecientes a lo que se dio en llamar el Nuevo Cine Español, *La caza* no llegó a interesar a un público doméstico numéricamente significativo (se encuentra en la posición 536 dentro de una tabla de recaudación de taquilla de los films españoles entre 1965 y 1970).⁸ No obstante, varias de estas producciones españolas lograron triunfar en los festivales internacionales más prestigiosos –*El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963) en Venecia, *La niña de luto* (M. Summers, 1964) en Cannes o *Young Sánchez* (M. Camus, 1964) en Mar del Plata-, e incluso algunas de ellas tuvieron distribución en el extranjero. Éste fue el caso de *La Caza*, que se presentó con gran éxito en los festivales de Berlín, Londres, Acapulco o Nueva York, entre otros, y que supuso la consagración internacional de Carlos Saura como un importante autor fílmico.

Partiendo principalmente de los datos que proporciona la prensa de la época, en este artículo nos hemos propuesto reconstruir el periplo extranjero de *La caza*, es decir, su recorrido inicial por festivales y posteriormente su estreno en cines comerciales, en el caso particular de Estados Unidos, uno de los países más predispuestos a abrazar la mencionada imagen de apertura y modernidad emitida por las instituciones españolas.

Como el resto de las democracias occidentales, al principio Estados Unidos rechazó el gobierno dictatorial de Franco, pero más adelante, en el contexto de la Guerra Fría, sus nuevas necesidades geoestratégicas le llevaron a colaborar con él. Así, pese a la fuerte oposición interna, el gobierno estadounidense decidió reanudar las relaciones diplomáticas con España: en 1953 se firmó un acuerdo en el que España autorizaba el establecimiento de bases militares estadounidenses en la península a cambio de ayuda económica y en 1959 el presidente Eisenhower visitó a Franco, primeros pactos y gestos de amistad con el dictador que continuarían los sucesivos gobiernos estadounidenses.

Para justificar este cambio de actitud, paralelamente fue cambiando en Estados Unidos la visión que se daba del nuevo socio.⁹ Por ejemplo, al régimen de Franco se le atribuía

⁷ Informe de la reunión de la Junta de Calificación y Censura de 23/12/1965 sobre *La Caza*. Expediente nº 37.336, AGA, Sección Cultura, Caja 4285.

⁸ Augusto Martínez Torres: *Cine español, años 60*, Barcelona, Anagrama, 1973; citado en Torreiro, op. cit., p. 336.

⁹ Este cambio resulta manifiesto, por ejemplo, al comparar dos artículos publicados en el semanal *Time* con 20 años de diferencia: el condenatorio “Embarrassing fact” (18 de marzo de 1946) y el conciliador “The Awakening Land” (21 de enero de 1966). Además del texto en sí, la portada del primer número presenta

ahora la virtud de haber sabido entender antes que nadie la implacable naturaleza de la amenaza comunista, mientras que el apoyo económico y político de Estados Unidos a España se presentaba públicamente como un acto de tipo benéfico, que contribuiría a lograr un mayor desarrollo, el cual, a su vez, acabaría posibilitando la apertura paulatina del país y su democratización.

A pequeña escala, todo esto era aplicable al terreno cinematográfico, como se aprecia en el siguiente ejemplo periodístico. En una crónica desde Madrid para el diario *Christian Science Monitor*, Kimmis Hendrick celebraba, en primer lugar, la mejora de la situación española y el aumento de libertades: “España, al menos en sus centros principales, jamás pareció más favorable a las nuevas ideas que en la actualidad. La gente vive mejor. Los turistas son una importante industria. La televisión es una diversión universal”. El periodista se apoyaba en la cultura, y más concretamente en el cine, para ejemplificar el aperturismo del régimen:

“El escaparate de una librería de Madrid puede exponer una edición en español del *Libro Rojo* de Mao –y la censura de prensa sin rechistar. Exceptuando *Viridiana*, prácticamente cualquier film prohibido puede ser visto por los miembros de los numerosos cineclubs privados. [...] Recientemente, el gobierno ha permitido en cinco o seis cines de arte y ensayo en Madrid y uno en Barcelona la proyección de films extranjeros en versión original subtitulada.”

Por último, citando precisamente a Saura, retomaba la visión de Estados Unidos como pieza esencial para lograr una apertura aún mayor:

“Saura y otros apuntan a lo que ha ocurrido en Checoslovaquia [primavera de Praga], y dicen que quizás podría ocurrir aquí. No tienen ninguna duda de que el éxito en Estados Unidos de tres films checos ha sido beneficioso para Checoslovaquia y ha contribuido a abrir las puertas a la reforma gubernamental. Si sus películas pueden triunfar en Estados Unidos, dicen, el gobierno de Franco podría adoptar una política más abierta en cuanto a lo que debería permitirse ver, oír o hacer a la gente.”¹⁰

La caza llegó a Estados Unidos precedida por el gran éxito cosechado en el Festival de Cine de Berlín, celebrado en junio de 1966, donde Saura había sido galardonado con el Oso de Plata a la mejor dirección. Pier Paolo Pasolini, miembro del jurado, hizo explícita su estima por su contribución política al mencionar “el coraje y la indignación con las que ha sabido representar una situación característica de su tiempo y su sociedad”.¹¹ La prensa especializada alemana, por su parte, realizó en su mayoría una interpretación del film en clave socio-política, presentándolo como expresión radical de “la confusión de fondo y el resultado de un orden represivo que dura ya décadas” (*Film Velber*), “reflejo de una realidad española sobre la que pesan aún cuentas del pasado”

una caricatura del dictador como un cabezudo en la cuerda floja, mientras que en el segundo Franco es representado como un venerable anciano de gesto bondadoso.

¹⁰ “Movies in Spain...”, *Christian Science Monitor*, 5 de junio de 1968.

¹¹ P. Fages Mir: “Berlín XVI Festival. El Oso de Oro pudo ser para *La caza*”, *Nuestro Cine*, nº 55, 1966, p. 56.

(*Filmblätter*) o un “valiente intento de afrontar cuestiones reprimidas en la España de hoy” (*Evangelischer Film Beobachter*).¹²

Es en las crónicas periodísticas firmadas por los enviados especiales en la Berlinale de algunos de los principales medios de prensa estadounidenses donde hallamos las primeras referencias a *La caza* en Estados Unidos. El periodista del diario *New York Times*, por ejemplo, señalaba a sus lectores que lo más notable del festival había sido la importante representación de la nueva generación de directores europeos, entre los cuales destacaba a Roman Polansky, ganador del Oso de Oro con *Cul-de-Sac*, y a Carlos Saura, cuyo film a concurso era descrito como “una historia que recuerda con coraje la guerra civil española.”¹³

También estaba presente en el certamen berlinés un corresponsal de *Variety*, una de las publicaciones estadounidenses de la industria del cine más influyentes, cuyo veredicto iba a resultar sin duda determinante para la actitud hacia el film de los distribuidores y exhibidores potenciales. En cuanto a su interpretación, ésta también giraba, como las anteriormente citadas, alrededor del tema de la guerra civil, aunque aquí se hacía especial hincapié en su tratamiento en clave simbólica:

“Saura no utiliza la brutalidad simplemente por crear un efecto de *shock*, sino que se trata de un aspecto del esquema simbólico del relato, que tiene un vínculo indudable con la reacción tras la guerra civil. Indirectamente, la historia es una reflexión sobre los 30 años que siguieron al estallido de dicha guerra, pero sólo de manera oblicua.”

El crítico coincidió en calificar *La caza* como una de las películas más destacadas de las exhibidas en el festival. Sin embargo, a la hora de valorar las posibilidades comerciales del film, tarea principal de esta revista, el corresponsal advertía que “su estilo serio e implacable actuará en contra de sus perspectivas comerciales. [...] Desde el punto de vista de la taquilla, lo tiene prácticamente todo en contra. No obstante, se trata de un film con un atractivo innegable, aunque muy limitado, para los cinéfilos, y puede tener modestas posibilidades dentro del circuito de arte y ensayo.”¹⁴

El estreno de *La caza* en Estados Unidos tuvo lugar en septiembre de 1966, mes y medio después de su paso por la Berlinale, dentro de la programación del Festival de Cine de Nueva York, que se configuraba a partir de una selección de las películas que habían llamado la atención en los principales certámenes cinematográficos internacionales. *Los amores de una rubia* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965), de Milos Forman, que había estado cerca de ganar el León de Oro en el anterior Festival de Cine de Venecia, se encargó de inaugurar un festival en el que también se pudieron ver films como *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, P.P. Pasolini, 1966), *Masculino, femenino* (*Masculin, féminin*, J.-L. Godard, 1966) o *Simón del desierto* (L. Buñuel, 1965).¹⁵ Se trataba de la primera vez que España estaba representada en este foro, que celebraba su cuarta edición.

Sobre *La caza*, programada para el día 19 de septiembre, en el folleto de presentación del festival se comentaba lo siguiente:

¹² *Film Velber* nr. 8, agosto 1966, p. 23, *Filmblätter* nr. 27, 2 de julio de 1966, p. 598, *Evangelischer Film Beobachter* nr. 29, 16 de julio de 1966, pp. 477-478.

¹³ “Berlin Film Prize to British Entry”, *New York Times*, 6 de julio de 1966.

¹⁴ *Variety*, 6 de julio de 1966.

¹⁵ Howard Thompson: “For the Czechs, More Bravos?”, *New York Times*, 14 de agosto de 1966.

“Descubierta por Bosley Crowther en Madrid, posteriormente ganadora del premio a la mejor dirección en el Festival de Cine de Berlín, *La caza* es un trabajo extraordinario en todos los aspectos, y el único realmente en la tradición de Buñuel: cruel, dura, implacable. Española, en una palabra. Aparentemente sobre cuatro hombres que van a cazar conejos un domingo, trata en realidad de la situación contemporánea española: la guerra civil y sus secuelas en el presente. En palabras del propio Luis Buñuel: “Hacía mucho tiempo que no veía una obra de arte tan lograda.”¹⁶

Vale la pena detenerse en esta declaración, pues en ella encontramos varios elementos importantes que nos informan sobre la manera en que el film de Saura fue interpretado en Estados Unidos y que veremos reaparecer en subsiguientes críticas. En primer lugar, llama la atención la doble mención a Buñuel, cineasta muy admirado en los círculos cinéfilos norteamericanos, como referencia orientativa para encuadrar estilísticamente al desconocido Saura y como cita de autoridad. Además, como en la prensa alemana o en *Variety*, se sostiene que, tras su apariencia anecdótica, el film trata la historia reciente de España, y más concretamente la guerra civil y sus consecuencias. Casualmente, otra película relacionada con la guerra civil y el franquismo clausuró el festival de Nueva York: *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, A. Resnais, 1966). Sin embargo, tal y como se infiere del texto del folleto, ésta y la de Saura eran producciones muy distintas, dado que la segunda era “española, en una palabra”, y lo español, para el autor de estas líneas, se identifica con dureza y crueldad.

Entronca este último comentario con una imagen de lo español profundamente arraigada en Estados Unidos y en Occidente en general, cimentada y difundida en el siglo XIX y apoyada en la creencia dominante entonces en el carácter nacional. La noción de carácter nacional remitía a un constructo biológico o racial, que supuestamente se manifestaba de forma temprana en la historia de cada pueblo y posteriormente trazaba el curso de sus futuros logros, su cultura e incluso sus instituciones de gobierno. En este sentido, los estadounidenses (de ascendencia anglosajona) se consideraban un pueblo dotado de una serie de características hereditarias como una propensión hacia formas de gobierno republicanas, una inclinación al trabajo duro y una especial capacidad para la innovación tecnológica y el progreso. Se suponía que los europeos presentaban estos mismos rasgos, no así los negros, los árabes o los asiáticos, que eran considerados pueblos inferiores. En cuanto a los españoles, su proximidad a África y su pasado musulmán llevaron a que fueran imaginados como racialmente impuros, alejados del ideal blanco europeo y cercanos en fisonomía y carácter al ‘primitivo’ africano u oriental, lo cual equivalía a retrógrados, salvajes, irracionales y violentos.¹⁷ Salvando las distancias, *La caza* contenía algunos de los motivos recurrentes en las representaciones de lo español, como el barbarismo, la violencia, el atraso o la aridez del terreno, confirmando así el arraigado estereotipo; de ahí que se pudiera calificar de esencialmente española.

¹⁶ Este programa del festival se publicó en *New York Times*, 28 de agosto de 1966, p. 102.

¹⁷ Véase al respecto Richard L. Kagan (ed.): *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2002. He tratado ampliamente los estereotipos sobre lo español en Estados Unidos en mi tesis doctoral sobre las representaciones del mito de Carmen en el cine clásico norteamericano.

Volviendo al Festival de Cine de Nueva York, la edición de 1966 defraudó en general a los críticos, aunque el film de Saura destacó como excepción. “Gran parte de los films exhibidos se esforzaban por resultar difíciles y complicados, aunque resultaron apagados y aburridos. Otros eran malos trabajos de buenos directores” –escribió el de la revista *Time* en su balance final, para pasar a destacar- “Lo mejor del festival: *La caza*”.¹⁸

A continuación, la película fue seleccionada por el crítico Albert Johnson, director de programación del X Festival Internacional de Cine de San Francisco, que se celebró en octubre de 1966¹⁹, junto con una veintena de films entre los que figuraban *El joven Törless* (*Der junge Törless*, V. Schlöndorff, 1966), la película que estableció firmemente al Nuevo Cine Alemán en el mapa internacional, o *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962).²⁰ Alrededor de las mismas fechas, la película se iba a exhibir dentro del Festival Internacional de Cine de Chicago, pero en el último momento tuvo que ser retirada por orden del gobierno de España. Según se relata en la prensa local, el motivo fue la interpretación del film como antifranquista por un crítico de Nueva York.²¹ No se especifica cuál fue este crítico, pero resulta fácil suponer que se tratara de Bosley Crowther, del *New York Times*, a quien el texto del folleto del Festival de Cine de Nueva York atribuía el descubrimiento en Madrid de *La caza*.

Al día siguiente de su pase en el festival de Nueva York, Crowther había publicado una crítica sumamente laudatoria bajo el título “*La caza*: impactante drama español toca el tema de la guerra civil”,²² en la que exponía su interpretación del film de manera similar a lo expresado en el citado programa del certamen: el relato de una jornada de caza que acaba en sangrienta tragedia encubría una reflexión alegórica sobre la generación que luchó en el lado franquista en la guerra civil española. Dada su convicción acerca del tema real de la cinta y su implícita crítica política, Crowther calificaba de sorprendente no sólo que se hubiera permitido su rodaje sino sobre todo su salida al extranjero, puesto que la producción y la distribución, explicaba a sus lectores, estaban firmemente controladas por el gobierno de Franco. Así pues, en contra de los planes del régimen franquista, Crowther no aplaudía una mayor permisividad en España, donde se podía al fin hacer crítica política, sino que presuponía una censura torpe que no supo leer entre líneas y un inexplicable descuido de un gobierno controlador.

Por todo ello, es muy probable que fuera esta crítica la que molestara al gobierno de España y motivara la retirada de *La caza* del Festival de Cine de Chicago. No hemos dado en todo caso con otras críticas impresas (ni del mismo período –septiembre/octubre de 1966- ni de los meses siguientes) que expresaran abiertamente una interpretación de la película en clave de alegoría política de sesgo antifranquista. Así, por ejemplo, Albert Johnson la entendía como una “alegoría de la ira” y pasaba de

¹⁸ “The Eyes have it”, *Time Magazine*, 23 de septiembre de 1966.

¹⁹ En su página web, Elías Querejeta afirma que la película obtuvo el galardón “Golden Gate”, aunque en los archivos *online* del certamen simplemente figura que la película fue proyectada. Véase www.eliasquerejeta.com/la_caza.htm y history.sffs.org/awards_tributes/ (visitadas por última vez el 5 de septiembre de 2007).

²⁰ “16 Nations Represented. S.F. Fete Draws 20 Films”, *Los Angeles Times*, 8 de octubre de 1966.

²¹ Así lo cuenta, retrospectivamente, el crítico del *Chicago Tribune* cuando el film fue estrenado comercialmente un año después de dicho percance. Clifford Terry: “‘Hunt’ Fires Real Bullets, Few Blanks--Franco Unhurt”, *Chicago Tribune*, 30 de noviembre de 1967. En una entrevista telefónica, Elías Querejeta nos ha confirmado que efectivamente el Ministerio de Información y Turismo de España presionó para que la película fuera retirada de competición en Chicago como medida cautelar ante la publicación de cierta lectura crítica que presentaba el film como antifranquista.

²² Bosley Crowther: “Film Festival: ‘The Hunt’ Powerful Spanish Drama Touches On Civil War”, *New York Times*, 20 de septiembre de 1966.

puntillas sobre otro tipo de lecturas: “Existen, desde luego, muchas interpretaciones de la acción de la película en el terreno del pensamiento político o sociológico. Pero como parábola cinematográfica, su efecto es devastador.”²³ Por su parte, el crítico de la revista *Time* encuadraba el sentido de la película en temas universales como “el don particular del ser humano para cometer violencia contra su propia especie.”²⁴ Otros incluso rechazaron expresa y rotundamente la interpretación de *La caza* como antifranquista. Es el caso de Clifford Terry, del periódico *Chicago Tribune*, para quien calificar el film de antifranquista por el simple hecho de que sus innobles protagonistas hubieran luchado en el bando franquista durante la guerra tenía tan poco sentido como tachar *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*, S. Rosenberg, 1967) de antiamericana.²⁵

Los derechos de distribución de *La caza* para Estados Unidos y Canadá fueron adquiridos en diciembre de 1966 por la compañía Trans-Lux.²⁶ Si bien durante su periplo inicial por festivales extranjeros el título del film había sido traducido indistintamente como *The Hunt* o *The Chase*, ahora se optó definitivamente por la primera alternativa. Se diseñó un cartel publicitario distinto del original,²⁷ que presenta una ilustración de Jose (Ismael Merlo) de perfil, con semblante grave y armado con su rifle, mientras que, en segundo plano, Carmen le observa de pie sobre el terreno árido. Existe un segundo modelo sin ilustración, donde el título del film, con una tipografía moderna y en perspectiva, domina la composición.²⁸ Ambos presentan una serie de citas breves extraídas de las críticas publicadas en los principales periódicos, en las que a través de adjetivos como “impactante”, “salvaje”, “violenta” y referencias a la tensión creciente y la explosión final, no se potencia desde luego lo político del film, sino la acción y la promesa de sensaciones fuertes para el espectador.

Tras ser subtitulada al inglés y con una nueva secuencia de créditos²⁹, la película se estrenó comercialmente en Nueva York el 24 de abril de 1967 en el Trans-Lux East y el Regency Theater, dos modestos cines de repertorio y salas ocasionales de arte y ensayo. En la crítica del estreno que publicó el *New York Times*, Bosley Crowther retomó la interpretación metafórica del film: “Las intensas escenas de caza de conejos en el que fue escenario de batalla de la guerra civil española son alusiones inconfundibles al conflicto que tan profundamente afectó a la política y la sociedad españolas.”³⁰ En un segundo artículo dedicado a la película, aparecido en el mismo periódico algunos días después, el crítico insistía en su lectura alegórica:

“*La caza* es una película extraordinaria porque dice mucho más de lo que aparenta decir a través de su relato del comportamiento de cuatro hombre durante una jornada de caza de conejos. Parece estar diciendo simplemente que un cierto tipo

²³ http://history.sffs.org/films/film_details.php?id=2319&searchfield=Hunt (visitada por última vez el 5 de septiembre de 2007).

²⁴ “The Eyes have it”, *Time Magazine*, 23 de septiembre de 1966.

²⁵ Clifford Terry: “Hunt’ Fires Real Bullets, Few Blanks--Franco Unhurt”, *Chicago Tribune*, 30 de noviembre de 1967.

²⁶ “Trans-Lux Buys ‘The Hunt’”, *New York Times*, 7 de diciembre de 1966.

²⁷ Este cartel fue reproducido en la prensa como anuncio del estreno. Puede verse, por ejemplo, en *New York Times* (23 de abril de 1967), *Washington Post* (20 de junio) o *Los Angeles Times* (28 de julio), con algunas variaciones dependiendo del espacio disponible y de las distintas informaciones acerca del lugar de estreno del film o sus condiciones de exhibición.

²⁸ *New York Times*, 28 de abril de 1967.

²⁹ Como nota Marvin D’Lugo, la copia distribuida en Estados Unidos sustituye inexplicablemente la secuencia de créditos original con planos del trayecto en jeep de los cuatro protagonistas al coto de caza. Marvin D’Lugo: *The Films of Carlos Saura: The practice of seeing*, Princeton University Press, 1991, p. 60.

³⁰ Bosley Crowther: “Screen: ‘The Hunt’ at Two Theaters”, *New York Times*, 25 de abril de 1967.

de hombres [...] que han concentrado sus vigorosas energías en objetivos competitivos pueden llegar a estar tan entregados emocionalmente que pasen del feo placer de disparar a conejos a dispararse los unos a los otros. Esto es lo que sucede aquí, y de lo que aparentemente todos los censores pensaron que trataba *La caza*. Pero realmente, a través de diversas insinuaciones que proporciona Saura – fragmentos de conversaciones y la naturaleza del terreno- *La caza* es una macabra alegoría de las secuelas de la guerra civil española y lo que ha sucedido a la generación que tomó parte en ella. Tres de estos hombres son antiguos falangistas, veteranos de las fuerzas rebeldes que ‘cazaron’ a los hombres leales a la república en las mismas cuevas y montes en los que ahora cazan conejos con atroz crueldad.”³¹

No fue éste el último artículo que Crowther dedicaría al film, siempre en términos absolutamente elogiosos tanto en lo respectivo a la técnica (la fotografía, los movimientos de cámara o la actuación) como a lo narrativo, y muy especialmente al propio hecho de realizar un film crítico en un contexto de producción ideológicamente tan adverso como era el de la España franquista. Puede decirse que el crítico apadrinó la película: si en su día la había nombrado, junto con *Los amores de una rubia*, la mejor película del festival de Nueva York en el balance final del evento,³² mientras estuvo en cartel no perdió oportunidad de dedicarle un artículo, lamentando en cierta ocasión que no le hubiera ido demasiado bien en taquilla.³³

La consulta de la prensa revela que, después de Nueva York, *La Caza* pudo ser vista en otras ciudades importantes de Estados Unidos. En junio se estrenó en el Penn, un cine de arte y ensayo de Washington. En el *Washington Post*, Richard L. Coe le dedicó un extenso artículo donde alababa el trabajo actoral, la fotografía, la utilización dramática del espacio y de la banda sonora. El crítico admiraba la finura del guión, la manera en que gradualmente se van perfilando los personajes y sus relaciones, cómo se van completando las incógnitas del pasado (sin necesidad de recurrir a *flashbacks*), mediante los diálogos o los monólogos interiores, cómo se va mascando la tragedia y aumenta la tensión hasta hacerse casi insoportable.³⁴

A continuación, *La caza* tuvo su estreno comercial en la costa oeste en julio en el cine Encore de Hollywood, en un programa doble con una reposición de *Viridiana* (L. Buñuel, 1961), que se había estrenado en Estados Unidos cinco años atrás.³⁵ En su crítica para *Los Angeles Times*, Charles Champlin comparaba *La caza* con otro film muy reciente, *Accidente* (*Accident*, J. Losey, 1967), pues encontraba una cierta similitud en su esquema argumental, que sintetizaba así: “Tome un puñado de actores. Aíslelos. Permita que revelen qué clase de vidas trastornadas e intrincadas poseen. Déjelos explotar.”³⁶ Hay en la crítica de Champlin, como en la de Coe, una referencia en la sinopsis a la guerra civil, pero en ningún caso se realiza sobre el film una lectura política, ni se especifica vinculaciones con el presente. Por el contrario, el crítico de *LA Times* hace hincapié en los miedos de la madurez de los personajes principales, la

³¹ Bosley Crowther: “A Passion to Get Something Said”, *New York Times*, 30 de abril de 1967.

³² Bosley Crowther: “Was That a Festival?”, *New York Times*, 25 de septiembre de 1966.

³³ Bosley Crowther: “With Luck, Full Speed Ahead for ‘Trains’”, *New York Times*, 29 de octubre de 1967. En cuanto al rendimiento en taquilla de *La Caza* en Estados Unidos, Elías Querejeta confiesa carecer de datos. De hecho, la opacidad con que la compañía Trans-Lux manejó las cifras económicas estuvo a punto de motivar una demanda judicial por parte del productor español, que finalmente desistió de interponer.

³⁴ Richard L. Coe: “Hints Haunt In ‘The Hunt’”, *Washington Post*, 23 de junio de 1967.

³⁵ “‘Hunt’ to Open at Encore Theater”, *Los Angeles Times*, 19 de julio de 1967.

³⁶ Charles Champlin: “‘The Hunt’ to Open at Encore Theater”, *Los Angeles Times*, 21 de julio de 1967.

conciencia de su fracaso personal, su deterioro físico y la disminución de su atractivo sexual, problemas que tienen en común con los protagonistas de *Accidente*, dos catedráticos de la universidad inglesa de Oxford. Significativamente, Champlin concluye así su lectura comparativa, entendiendo probablemente la resolución violenta de *La caza* en términos de carácter nacional: “El desenlace inglés devuelve a los catedráticos a sus vidas de silenciosa desesperación. La resolución española es rápida y sangrienta.”

Por último, un año después de haber sido retirada del cartel del Festival de Cine de Chicago, *La caza* fue finalmente estrenada en el cine World Playhouse de esta ciudad. Roger Ebert, del periódico *Chicago Sun-Times*, se encargó de reseñarla. Ebert se centró especialmente en el tema de la caza –tanto en lo técnico (el montaje y la fotografía de las escenas de cacería) como en lo narrativo (cómo el tedio de una jornada de caza va cubriéndose de tensión hasta alcanzar el clímax final) y en lo simbólico (el paralelismo entre la caza del conejo en el presente y la del soldado republicano en el pasado), para terminar presentando el film como un estudio de la violencia.³⁷

Como hemos podido comprobar en este recorrido, dentro del estamento de la crítica estadounidense se dio una diversidad de lecturas sobre *La caza*, desde quienes la entendieron como soporte de temas universales (la capacidad humana para ejercer violencia o los miedos de la madurez), hasta quienes, como Crowther, la interpretaron como expresión alegórica sobre la guerra civil española y retrato devastador de la generación de los vencedores.

El propio director tuvo la oportunidad, al menos en una ocasión, de transmitir su propia visión sobre la película en un periódico estadounidense. Mientras rodaba *Stress es tres tres*, Saura fue entrevistado en Madrid por Jean Bratton para el *New York Times*. Entre otros temas, Saura se refería en la entrevista a *La caza*, que estaba aún en circulación en Estados Unidos, y de la que la periodista aseguraba que “impresionó profundamente a la crítica y el público de Nueva York”.³⁸ Saura explicó:

"Estoy en contra de la caza por diversión. Los cazadores –y he conocido a muchos- son normalmente buenas personas, joviales y extrovertidas, que no ven ningún problema en el deporte que practican. A menudo ni siquiera ven un animal, sino sólo un blanco en movimiento. Pero es fácil emborracharse de tanto asesinato, e ir un paso más allá hasta incluir cualquier objeto en movimiento que entre en el campo. Después de todo, ¿no fue Hemingway quien dijo que la mejor caza era la humana? Algo parecido ocurre en la guerra. Cuando todo lo demás ha sido expulsado de la conciencia, ¿en qué se convierte el enemigo? En un blanco en movimiento, nada más."

En estas declaraciones, en las que establecía un paralelismo entre la caza y la guerra, cualquier guerra, Saura proporcionaba supuestamente su propia lectura sobre su película, una inofensiva lectura universalista y pacifista. Sus personajes, según este pasaje, no eran más que meros cazadores convertidos a asesinos por pura borrachera de sangre. Si pretendía también expresar, de forma alegórica, una crítica al bando de los vencedores de la guerra civil española, como ha afirmado en diversas ocasiones con posterioridad, en cualquier caso no consideró conveniente hacerlo explícito aquí.

³⁷ Roger Ebert: "The Hunt", *Chicago Sun-Times*, 5 de diciembre de 1967.

³⁸ Jean Bratton: "The Stress Is on Geraldine Chaplin", *New York Times*, nov 26, 1967.

A finales de 1967, *La caza* fue nominada como Mejor Película Extranjera en la 39ª edición de los premios del National Board of Review, mientras que en su ranking anual, Bosley Crowther la seleccionó como una de las diez mejores películas del año, por delante de *Persona* (I. Bergman, 1966), *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, G. Pontecorvo, 1966) o *El graduado* (*The Graduate*, M. Nichols, 1967).³⁹ No cabe duda de que el film supuso un gran éxito para Carlos Saura y le convirtió en un autor respetado a quien la crítica estadounidense, a partir de ese momento, no dejaría de prestar atención. Hasta cierto punto, también supuso un tanto para el gobierno de España, que lograba su objetivo de colocar producciones españolas de calidad ante la opinión pública internacional. Además, gracias a *La caza*, el país logró estar representado en prestigiosos foros cinematográficos, en algunos de los cuales nunca antes había figurado, como el Festival de Cine de Nueva York. No obstante, el hecho de que algunos críticos (al menos Crowther, y quizás también otros) percibieran aquella “enorme mala intención” que se mencionaba en el citado informe de la censura, es decir, su crítica antifranquista implícita, y la explicitaran para el público estadounidense, ensombreció sin duda el aprovechamiento político del triunfo de la película.

³⁹ Bosley Crowther: “The Ten Best Films of 1967”, *New York Times*, 24 de diciembre de 1967.