

---

## LA RURALIZACIÓN DEL CRIMEN EN *EL SÉPTIMO DÍA* (CARLOS SAURA, 2004).

The Ruralization of Crime in 'El Séptimo Día' (Carlos Saura, 2004)

Javier Voces Fernández<sup>1</sup>

**RESUMEN:** *El séptimo día* es un filme con el que Carlos Saura investiga sobre la violencia rural. A lo largo de estas líneas se pretende una reflexión en torno al concepto de ruralidad y de cómo esta se refleja en los usos cinematográficos. No obstante, el cine rural tiene implicaciones más allá de que se defina por oposición al urbano: lo verdaderamente interesante es analizar cómo el medio del agro favorece la violencia natural del hombre; la más descarnada y cruel pero, al mismo tiempo, la original y más “pura”. Saura intuye que en los crímenes de Puerto Hurraco —hechos reales en los que se basa la película— está presente el tipo de violencia que a él le interesa y, por tanto, no duda en profundizar con su cámara en los elementos que la constituyen.

**PALABRAS CLAVE:** Cine Rural; Ruralidad; Violencia.

**ABSTRACT:** *El Séptimo Día* is a film directed by Carlos Saura in which he looks into rural violence. These lines attempt to reflect on the concept of rurality and how it is reproduced in filmmaking procedures. Nevertheless, the implications of rural films go beyond their opposition to urban films: the really interesting thing is analyzing how the rural environment fosters the natural humans' violence; the most brutal and cruel but, at the same time, the most original and 'pure'. Saura notices that in the Puerto Hurraco massacre —real facts on which the film is based— it can be found that type of violence he is interested in and, therefore, he does not hesitate to further explore with his camera its constituent elements.

**KEY WORDS:** Rural Films; Rurality; violence.

*El ser humano mata para defender su jardín.*

Carlos Saura

### 1. INTRODUCCIÓN

La ruralidad como forma de entender el mundo es, sin duda, un factor determinante a la hora de estudiar el film *El séptimo día*. De ese mundo, extraño ya para la mayoría de los habitantes de las grandes urbes del siglo XXI, emanan antiguos modos de practicar la justicia, el honor, la solidaridad o la ética.

---

<sup>1</sup> Universidad de Salamanca.

Lejos de la idea estereotipada que actualmente se tiene del mundo rural, asociado a lo agropecuario y a su sempiterna crisis, el acercamiento de Carlos Saura a los modos de vida rurales tiene que ver con la búsqueda de las pasiones originales; aquellas que nos mueven en primera instancia y que, lejos de haber desaparecido en nuestro comfortable día a día, se mantienen aletargadas —ocultas— a la espera de dominarnos. De lo que habla Saura, en última instancia, es de la naturaleza del hombre; un ser que entiende las relaciones con sus semejantes de un modo violento.

Es, pues, esta ruralidad —el regreso a lo que un día fuimos— lo que le permite a Saura universalizar las pasiones de naturaleza agresiva que de algún modo se legitiman por ser el origen de la civilización humana. Lo rural es a la vez cruel y esencial; entrañable y mecánico.

Es así como el contexto —el marco— que elige Saura se erige en un elemento primigenio que explica en su mayor parte el desarrollo de los acontecimientos. El director oscense no explica las causas de la violencia sino que profundiza en su naturaleza; es una violencia antropológica de modo que cada personaje implicado es testigo —y prueba— de la evolución humana.

Todas estas reflexiones que propone Saura en su película se articulan en torno a la dicotomía *ruralidad/urbanismo* que ocupa de manera transversal todo el relato cinematográfico; los paisajes son, así, testigos de la autenticidad de los seres que los habitan y esta es la coartada perfecta para el desarrollo de los acontecimientos.

De este modo, podríamos asociar lo rural —no sin caer en cierto reduccionismo— a un espacio determinado que se define por oposición a su contrario: la urbe. No obstante, el espacio rural se compone de una serie de elementos idiosincrásicos que lo definen más allá de oposiciones geográficas. Es, precisamente, este carácter rural, que se manifiesta en el *modus vivendi* de las gentes de campo, el que posibilita la existencia de eso que se ha dado en llamar “cine rural español”. Ahora bien, como señala Eduardo Rodríguez Merchán (2010, p. 39),

Por la condición técnica de su nacimiento, por su vinculación con la mecánica, la vanguardia y las novedosas técnicas ópticas y químicas de finales del siglo XIX, el cine ha quedado indeleblemente consagrado como un arte de la ciudad y de la modernidad, muy alejado del mundo rural y de sus problemas.

Este es un hecho perfectamente constatable si revisamos brevemente la nómina de películas asociadas al origen y posterior desarrollo

del cinematógrafo. Son los hermanos Lumière los que en 1895, tras numerosos intentos, consiguen inmortalizar un momento que la posteridad ha heredado como la primera filmación de la historia: unos obreros saliendo de la fábrica en la que trabajan. Esta escena, sumada a su segunda tentativa, —la llegada del tren a la estación— nos ofrece un claro marco urbano. El desarrollo del invento de los Lumière, en la década de los años veinte y treinta del siglo pasado, nos lega una serie de filmes —al amparo de las vanguardias históricas—, repartidos por toda Europa y Estados Unidos que encuentran en las grandes ciudades los escenarios idóneos para su desarrollo. Así, la isla de Manhattan es objeto de filmación por parte de Paul Strand y Charles Sheeler en la película *Manhatta*, rodada en 1921; París en 1926, en la película *Rien que les heures*, dirigida por Alverto Cavalcanti; Berlín es retratada por Walter Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* en 1927; Amsterdam se filmará por Joris Ivens en *Regen* (1929); Dziga Vertov hará lo propio con San Petesburgo en 1929, en su filme *El hombre de la cámara*, o Fritz Lang crearía su *Metrópolis* en 1926.

Es necesario, por tanto, llegar a un consenso en este punto: si el cine está indisolublemente unido a la estética urbana desde sus inicios, ¿qué entendemos por cine rural? Y, siguiendo a Rodríguez Merchán, “¿[hablamos] de historias habituales en la narrativa cinematográfica que eligen el campo como escenario o simple paisaje de fondo [...] o de historias específicamente rurales que denuncian o hacen visibles los auténticos problemas del campo?” (2010, p. 41).

Lejos de disquisiciones de índole genológica, que no nos llevarían a identificar el cine rural con un género cinematográfico (MERCHANT, 2010), lo cierto es que los estudiosos relacionan este tipo de cine con la tradición teatral española de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Más aún, es el propio Rodríguez Merchán el que —acertadamente— propone la denominación de *drama rural cinematográfico* para este tipo de filmes que “surgen en lo rural o de lo rural, precisamente por las especiales características de ese universo concreto” (2010, p. 42).

Por tanto, hemos de definir el cine rural español como un cine que refleja las tensiones —siempre dramáticas— entre una realidad estática, representada por la sociedad rural —tradicional y apegada a lo antropológico— y una sociedad caracterizada por la modernización y la pérdida de los valores tribales, representada por la sociedad urbana. Con esta dicotomía se relacionan —de algún modo— todos los filmes que han sido incluidos dentro del epígrafe “cine rural español”. En este artículo, trataremos de trazar una línea que ponga en relación los orígenes y características de este cine con el del siglo XXI, teniendo en cuenta que en la actualidad se siguen haciendo películas que pueden clasificarse como *dramas rurales*. Uno de

estos filmes es *El séptimo día*, dirigido por Carlos Saura en 2004. Así, en la última parte del presente texto, abordaremos su análisis desde los presupuestos teóricos que lo relacionan con una manifestación más del drama rural, pero con una especificidad: el texto filmico de Saura está basado en hechos reales. Esto dificulta su disección debido a las polémicas generadas en torno al realismo cinematográfico en la obra de Saura y a la recepción que ésta tuvo por parte de crítica y público. Como veremos, *El séptimo día*, por ahondar en los trágicos sucesos de la localidad de Puerto Hurraco, se erige como prueba irrefutable de la existencia de situaciones violentas extremas en el contexto rural español actual.

## 2. PERVIVENCIA DEL CINE RURAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

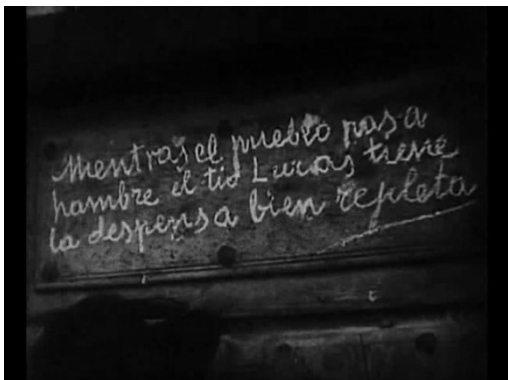
### 2.1. ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS

Como ya hemos apuntado, el cine rural español recoge la tradición literaria de finales del siglo XIX y principios del XX. Así, las obras de Benavente, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán o Lorca suponen el germen de este cine que, con posterioridad, llevará a la pantalla los textos de Delibes y Cela, máximos exponentes de la narrativa tremendista de posguerra, que tiene, de manera indiscutible, en el campo su escenario natural. El denominador común de las obras de estos escritores radica en que son dramas que

se desarrollan en el opresivo, conservador, inmovilista y claustrofóbico mundo del campesinado, en el que las transgresiones a los códigos sociales más rígidos e inflexibles se publicitan y magnifican con facilidad por las características del pequeño y cerrado territorio en las que se producen (MERCHANT, 2010, p. 43).

En efecto, las palabras anteriores expresan un rasgo de identidad de este cine que continúa una tradición fuertemente arraigada en la mentalidad española. Precisamente, esto es lo que define a la que está considerada por la crítica como la primera película del cine rural español: *La aldea maldita*, dirigida por Florián Rey en 1930. Pese a haber un puñado de títulos anteriores adscribibles a la tradición del cine rural, *La aldea maldita* supone un extraordinario ejemplo de captación de las esencias y problemáticas de “lo rural” —ya en la década de los años treinta— y, a la vez, un ejercicio estético de corte vanguardista, muy aplaudido por la crítica del momento (POYATO, 2010).

Ilustración 1. Fotograma de la película *La aldea maldita*<sup>2</sup>.



El filme de Florián Rey narra el desastre de un pueblo que, año tras año, se queda sin cosecha debido a las inclemencias del tiempo. Frente a este problema, los habitantes deciden emigrar para buscar nuevos modos de subsistencia. En esta primera parte del drama, el texto filmico se ocupa de las adversidades propias del mundo campesino: la falta de buenas cosechas. En una segunda parte, el filme gira hacia el melodrama, centrado en el tema del honor castellano. Esta parte, que la crítica entendió como una devaluación de la calidad cinematográfica (POYATO, 2010), no es más que la puesta en escena de otro elemento constitutivo del drama rural: la tradición, manifestada en el honor familiar. Contra todo pronóstico, el filme de Rey se muestra regeneracionista debido a la necesidad de modernización ideológica que posibilitaría una mejora de la calidad de vida a todos los niveles: las nuevas generaciones están capacitadas para avanzar, dejando atrás las costumbres que se asientan en lo más profundo de lo que se llamó “la España negra”. En palabras de Pedro Poyato: “es así como el filme [...] da de lado a esa vieja dramática española, la dramática de la España negra, vinculada en este caso a la idea calderoniana del honor, para virar hacia otras posiciones más modernas y humanas” (2010, p. 78).

Es nuevamente Florián Rey el que unos años más tarde dirige otro de los hitos fundamentales del cine rural español: *Nobleza Baturra*, de 1935. En esta película despliega todos sus encantos la famosa Imperio Argentina, en una trama caracterizada por el contexto en el que se desarrollan los

---

<sup>2</sup> Observamos un fotograma de la película en el que un campesino —letrado— escribe en la puerta del terrateniente del pueblo una frase que refleja perfectamente la situación por la que están pasando: “mientras el pueblo pasa hambre el tío Lucas tiene la despensa bien repleta”.

acontecimientos: el del folclore aragonés. El enfrentamiento entre los dos hombres que pretenden a la protagonista se erige como hilo conductor de la trama hasta que el honor de ella es puesto en entredicho por el pequeño pueblo en el que vive. En este caso, la trama de fondo —nuevamente el honor, que peligra por las habladurías de los vecinos— “se desarrolla en un ambiente fuertemente tipificado a cuya imagen contribuyen la música, los cantos, los decorados, el vestuario, incluso la trama y el mismo *star, system*” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2010, p. 79).

Ilustración 2.  
Fotograma de la película  
*Nobleza baturra*.



*Nobleza Baturra* se aparta de la senda que abriera *La aldea maldita*, para centrarse en la representación de un mundo rural fuertemente idealizado, que contribuye notablemente al desarrollo de lo que posteriormente se conoció como la *españolada* (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2010).

Otra obra —anterior a *Nobleza Baturra*, pero de muy distinta índole— que supone una nueva plasmación de lo rural en el cine es el filme dirigido por Luis Buñuel en 1933, *Las Hurdes, tierra sin pan*. Este excepcional documento abre una nueva vía en lo que al cine rural español se refiere. Es, sin duda, su condición de documental lo que le confiere un rango distintivo con respecto a los filmes anteriores. Ahora bien, como apunta Sánchez-Biosca (2010, p. 84):

Buñuel se zambulló [...] en el universo rural bajo una forma que estrictamente podría denominarse surrealista. Tanto más cuanto que el surrealismo había querido observar la realidad amplificada, excesiva, como extrañeza. [...] sería llamarse a engaño considerar la película de Buñuel una radiografía objetiva; antes bien, rezuma mito [...] por el hecho de poner en crisis la mera idea de humanidad.

Dando un salto sustancial —y en consecuencia obviando títulos muy importantes de los que nos vemos obligados a prescindir por no ser el propósito del presente artículo trazar una historia del cine rural en nuestro país— nos situaremos ahora en la década de los años cincuenta. El filme *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) es imprescindible para comprender la transformación que se está produciendo en el campo español en esta década, que desembocará en los importantes movimientos migratorios —del campo a la ciudad— que se produjeron en las dos décadas posteriores.

Ilustración 3.  
Fotograma de *Surcos*.



Con una voluntad neorrealista, *Surcos* aborda el drama de una familia que se ve obligada a abandonar su pueblo para buscar trabajo en Madrid. Aunque no de temática estrictamente rural, la obra pone de manifiesto la situación límite que se vivía en los pueblos de la España de los cincuenta y en el tremendo esfuerzo de la gente que los abandonaba para tratar de incorporarse a la vida urbana. Por tanto, es la decadencia de las labores agropecuarias la que motiva, en última instancia, el inicio de la trama. La película de Nieves Conde se centra en el choque frontal que se produce entre la vida rural y la urbana. Debido a esto, ningún miembro de la familia saldrá bien parado de su peregrinación a la gran urbe. Un padre que no encuentra trabajo por la imposibilidad de adaptación a la vida en Madrid, un hijo tentado por los oscuros negocios del estraperlo, una hija convertida en amante de un hombre casado —con la consecuente pérdida del honor—, otro hijo que no es lo suficientemente despierto para el ritmo de vida de la ciudad y una madre desesperada, dan forma a los dramas familiares que terminarán cuando el cabeza de familia decida regresar al pueblo y afrontar la vergüenza del fracaso<sup>3</sup>. En definitiva, un drama que no pierde nunca el contacto con la

---

3 Escena que recoge la ilustración 3.

esencia rural y que, a la vez, da buena cuenta de la transformación social que se inicia en nuestro país.

Si tuviéramos que establecer una serie de puntos comunes para los filmes de los que venimos hablando, encontraríamos en todos ellos ciertos rasgos tratados de uno u otro modo. Siguiendo a Fernando Luque Gutiérrez (2009), podríamos establecer al menos tres características que confluyen —en mayor o menos medida— en los dramas rurales: en primer lugar, la existencia de un código moral y de costumbres, rígido e inflexible:

Al tratarse de sociedades ancladas en unos fuertes valores morales, marcados por el pasado y la tradición, su identidad depende esencialmente de la vigencia de su código fundador, por lo que cualquier amenaza a ese código debe ser solventada para hacer posible la pervivencia de la sociedad en sus términos tradicionales (GUTIÉRREZ, 2009, p. 293).

En segundo lugar, es preciso que se dé una determinada situación que obligue a la transgresión de dicho código, generando así el conflicto dramático. Como apunta Luque Gutiérrez (2009), esa transgresión, usualmente, adquiere tintes de índole sexual, social o político, motivos todos ellos que implican alguna forma de honor.

Finalmente, en la mayoría de los dramas rurales, se produce una “publicación de la transgresión que conduce a la intervención del cuerpo social en el conflicto dramático” (GUTIÉRREZ, 2009, p. 294).

## 2.2. CINE RURAL ESPAÑOL EN LA ACTUALIDAD

Ya nadie pone en entredicho nuestra condición de sociedad posmoderna, incluso hay quien afirma que hemos superado este concepto para situarnos más allá. Las señas de identidad de dicha sociedad son, fundamentalmente, lo fragmentario y lo urbano, este último hábitat natural de la (pos)modernidad. Así, el cine español, al igual que otros cines que se desarrollan en sociedades que comparten la misma manera de entender el arte, se convierte “básicamente en cine urbano [en el que] el campo fue desterrado de sus historias, sobreviviendo únicamente como trasfondo de algunas historias genéricas” (QUINTANA, 2009, p. 113). Será, como apunta Quintana (2009), en la década de los noventa, cuando el cine español experimente una sensación de vacío —tras la vertiginosa década de los ochenta, en lo que a la cultura española se refiere— y busque fórmulas de distanciamiento. De este modo, tras un proceso de reajuste, en el que el pastiche y la experimentación cobraron protagonismo a partes iguales, lo



rural volvió a “ocupar el espacio escénico” (QUINTANA, 2009, p. 119). Lo que los expertos han llamado *realismo tímido*, supone el regreso de la cinematografía española a lo rural, manifestando el deseo de “capturar una realidad a partir de un marco ficcional muy potente, en el que los vaivenes entre el campo y la ciudad son muchas veces un factor determinante” (QUINTANA, 2009, p. 121). En esta órbita hemos de situar títulos como *Mar adentro* (2003, Alejandro Amenábar) o *Volver* (2006, Pedro Almodóvar). No obstante, estas propuestas —híbridas, si se quiere— dan fe “de la pervivencia del más *moderno* —pero evidentemente menos canónico— *drama rural* en el cine español actual que cierra ese camino iniciado hace ya más de un siglo” (MERCHÁN, 2010, p. 48). En este sentido, Julio Medem ocupará un papel muy destacado con su filme *Vacas* (1992); igual suerte corre Montxo Armendáriz con la película *Secretos del corazón* (1997) o con la más reciente *Obaba* (2005) y el propio Carlos Saura parece reivindicar su papel en este sentido con el filme que nos ocupa, *El séptimo día* (2004). Todos estos títulos —y muchos más que se nos escapan— de naturaleza fronteriza ejemplifican los modelos propios del *realismo tímido* en el que el campo “no se configura tanto como paraíso perdido sino como territorio en transformación, como tierra de paso en la que hay un mundo que agoniza mientras otro empieza a emerger [...]” (QUINTANA, 2009, p. 123).

### 3. EL SÉPTIMO DÍA DE CARLOS SAURA

#### 3.1 UNA HISTORIA REAL : LOS SUCESOS DE PUERTO HURRACO

El 26 de agosto de 1990 la pequeña pedanía de Puerto Hurraco (Badajoz, España) se vio sobrecogida por los crueles acontecimientos que se llevaron a cabo en sus calles<sup>4</sup>. Dos hermanos, Emilio y Antonio —los Izquierdo— la emprendieron a tiros de manera indiscriminada contra los vecinos de la pequeña localidad pacense. El saldo fue de siete muertos y una docena de heridos por arma de fuego. Los Izquierdo, que habían decidido abandonar Puerto Hurraco años atrás para establecerse en la localidad vecina de Monterrubio, eran cuatro hermanos —Emilio, Antonio, Ángela y Luciana— que vivían alimentando el odio sempiterno contra la familia Cabanillas a causa de rencillas del pasado. En efecto, el de la noche del 26 de agosto fue el último encontronazo entre las dos familias. Para conocer el primer enfrentamiento entre ambos clanes es necesario remontarse a la

---

4 Para conocer pormenorizadamente los detalles, consultar en la hemeroteca digital de ABC el número correspondiente al 28 de agosto de 1990 (Edición de Madrid y también de Sevilla) en [www.hemeroteca.abc.es](http://www.hemeroteca.abc.es)

década de los años sesenta. Por una disputa que tenía que ver con las lindes y, quizá, con un amor no correspondido entre miembros de las dos familias, Jerónimo Izquierdo apuñaló a Amadeo Cabanillas. Años más tarde, en un incendio de naturaleza dudosa, falleció la madre de los hermanos Izquierdo, lo que motivaría que éstos abandonaran el pueblo. En 1986, tras cumplir condena en la cárcel, Jerónimo regresó a Puerto Hurraco e intentó asesinar nuevamente; esta vez a Antonio Cabanillas. Tras la tentativa de asesinato fue internado por segunda vez en prisión donde murió al poco tiempo. Esta cronología de enfrentamientos desembocó, como se conoce en el mundo del papel cuché, en la “matanza de Puerto Hurraco”. Tras cometer los asesinatos, los dos hermanos trataron de huir, siendo capturados por la Guardia Civil en los montes cercanos a la localidad. Sus hermanas —hay quien afirma que fueron las verdaderas instigadoras del crimen— fueron recluidas tras lo sucedido en el psiquiátrico de la localidad de Mérida. Emilio y Antonio fueron condenados a un total de 688 años de cárcel.

El impacto social de los crímenes cometidos en Puerto Hurraco ha sido excepcional. Tanto es así que en el año 2004, cuando Carlos Saura decidió emprender el proyecto de llevar a la gran pantalla los hechos, se encontró con la desaprobación de prácticamente la totalidad del pueblo. Del mismo modo, las autoridades políticas de la zona desacreditaron el proyecto, apelando a la innecesaria reproducción cinematográfica de los hechos, que contribuía —según el Gobierno Regional— a la exaltación del tópico de la España profunda.

Lo cierto es que, como señala Ricardo Domínguez en la crónica del diario ABC que da cuenta de lo sucedido en Puerto Hurraco:

La tradicional sangre caliente del carácter español provoca, a veces, brutales asesinatos [...] En la España profunda, los motivos para emprenderla a tiros o a navajazos contra otra familia o los vecinos son varios: discusión por unos terrenos, deudas, el honor de la familia o la más común, la enajenación mental” (DOMÍNGUEZ en ABC, 28 de agosto de 1990)

En estas palabras se recoge toda una tradición del drama rural que, como ya hemos comprobado, está vivo en el campo español actual. En esta ocasión, lejos de los problemas derivados de la cosecha o de la forzosa emigración a la ciudad, el drama se desarrolla en la violencia más extrema. La venganza se convierte en el *leit motiv* del drama, no obstante, esa venganza, cuya motivación se pierde en el tiempo, tiene sus raíces en una disputa que está relacionada de una manera directa con el honor. De este

modo, las esencias del drama rural y, por lo tanto, del drama rural cinematográfico, permanecen intactas al menos desde Calderón.

El carácter excepcional de la película de Saura radica en que lleva a la pantalla unos sucesos reales de naturaleza muy traumática. En este sentido, el contexto el que se producen motiva que no se olviden; que permanezcan en la memoria colectiva generación tras generación, constituyéndose así en un tema que nunca dejará de activarse en la conciencia rural. Este hecho, que marca una diferencia radical con cualquier suceso de las mismas características que tenga lugar en una gran urbe, es un obstáculo que el cine debe sortear. En definitiva, de lo que se trata es de entender la ficción cinematográfica o, en palabras de Zunzunegui (2009, p. 20)

desvincular el debate en torno al realismo de su fijación en las supuestas técnicas realistas capaces de producir una representación objetiva de la realidad, que no pocas veces se identificaba, de manera un tanto roma, con una especie de inventario fotográfico de los sucedido, sustentado en la observación superficial de las cosas, del mundo.

A este respecto, Saura se ve en la obligación de sustituir ciertos elementos de la realidad, por otros de naturaleza cinematográfica:

Lo primero que hice fue sustituir los nombres y situar la historia en otro lugar, porque no quería rodar una suerte de documental sobre los crímenes de Puerto Hurraco. Me inspiré en ellos y los sucesos que relato son exactamente los mismos, pero los personajes y el paisaje que les rodea son otros. (Entrevista a Carlos Saura)

Por tanto, estos son los ojos con los que debemos acercarnos a *El séptimo día*, partiendo de los hechos reales de Puerto Hurraco, para considerar el ejercicio de Saura una representación del drama rural, vinculada con la tradición cinematográfica de la que venimos hablando y que representa —hasta cierto punto— una realidad social que tiene que ver con la situación, no sólo socioeconómica del campo español —que también— sino con algo que es más profundo: una determinada manera de entender el mundo y los procesos de cambio que se dan en él; en palabras de Saura: “Es cierto que esta historia, a pesar de su carácter universal, habla en primera instancia de nuestro país” (Entrevista a Carlos Saura).

### 3.2 EL SÉPTIMO DÍA: UNA HISTORIA DE VIOLENCIA RURAL

La película de Carlos Saura nos acerca a lo sucedido en Puerto Hurraco narrado en primera persona por Isabel, la única hermana de los Cabanillas que sobrevivió a la masacre. En última instancia, el filme narra una historia de violencia, que bien podría entenderse como una herencia dormida de los instintos primarios que se manifiestan en contacto con la tierra. A este respecto Román Gubern afirma:

El drama rural es sobre todo un drama de pasiones exacerbadas: odios entre familias, disputas por la tierra, rivalidades intrafamiliares, y eso tiene algo de cósmico, de telúrico..., la naturaleza, lo primitivo, el contacto con la tierra... Ese primitivismo se manifiesta en el carácter hiperpasional que se suele exhibir y que es una característica típica del drama rural (GUBERN en MERCHÁN, 2010, p. 43).

Es cierto que existe algo en los personajes que Saura construye, especialmente en los personajes que han desarrollado su vida en un entorno rural, que hace que se muestren extraordinariamente apegados a la tierra de un modo natural. Desde los hermanos Izquierdo (los representados en el filme, pero también los “reales”), que viven de la tierra y prácticamente subsisten sin luz eléctrica, hasta el cabeza de familia de los Cabanillas que, a punto de abandonar el pueblo para instalarse en la ciudad —una vez más este hecho ayuda a corroborar la tesis de que son los mismos elementos los que, de forma recurrente, se presentan en todo drama rural—, decide suspender sus planes, esgrimiendo el siguiente argumento: “yo soy de aquí y aquí me quedo”.

Ilustración 4.  
Fotograma de la  
película *El séptimo día*.



Es en el seno de esta lucha traumática entre presente (futuro) y pasado —ciudad y campo— donde encontramos la primera manifestación de

la violencia<sup>5</sup>. No obstante, el clima que Saura construye en su universo filmico, que conducirá irremediamente a la manifestación de la violencia más visceral y enraizada, favorece una relación compleja entre dos realidades existentes en “un territorio en transformación, donde lo antiguo y lo moderno conviven” (PAREJO, 2010, p. 232). Pero no podemos olvidar, como bien señala Luque Gutiérrez (2009, p. 294) que “es el propio contexto rural el que permite que estas fuerzas agresivas se manifiesten violentamente, ya que se configura como una escenografía idónea para ello al entenderse como un universo recio, primario y carente de los elementos mediadores que son propios de la urbe”. Este hecho es perfectamente constatable en *El séptimo día*, en el que todo parece conducir irrevocablemente a una manifestación de la violencia. El proceso evolutivo que siguen los Izquierdo “saurianos”, regido por el ansia de venganza y el odio enconado, es el que marca el desarrollo de la acción; el que precipitará los acontecimientos:

El odio que sustenta y genera las agresiones de las fuerzas narrativas en conflicto y que orienta la focalización del mismo, un odio áspero, no matizado, letal y fascinante, que por efecto de la rigidez del código y la ausencia de dispositivos mediadores, tenderá a alcanzar al conjunto del cuerpo social y a manifestarse con extremada violencia (GONZÁLEZ en GUTIÉRREZ, 2009, p. 294).

Por tanto, los personajes que Saura construye —especialmente el clan de los Izquierdo— no distan mucho de la realidad, al menos de lo que intuimos que pudo ser la realidad. Su naturaleza y su relación privilegiada con el campo y con la tradición —también sus problemas mentales, si los hubiere— son los que presagian constantemente un final trágico en el que se pone de manifiesto el choque de los dos mundos de los que venimos hablando —tradición y modernidad—. El desenlace de *El séptimo día*, que es el desenlace de la vida en el pequeño pueblo de Puerto Hurraco, es una dolorosa metáfora de la confrontación de dos universos de los que uno está destinado a la “muerte por modernidad”. En esta línea, Nekane Parejo (2009, p. 226) apunta que “la tipología de los personajes, en este ámbito tan cerrado, se desplaza en función de sus circunstancias, que se condensan en una única

---

5 Un buen ejemplo de esta dicotomía lo representa “el chino” (en la ilustración 4), personaje que mantiene un constante enfrentamiento con la manera de entender la vida del pueblo. Saura hace que “el chino” se erija en representante de una modernidad que, como su motocicleta, rompe el silencio —e incluso molesta— de una sociedad que agoniza. La suerte que corre este personaje en el filme no deja de ser significativa: abandona el pueblo para no regresar nunca.

válvula de escape, la violencia”.



Ilustración 5. Fotogramas de *El séptimo día*.

Es el desenlace del filme el que condensa toda la carga violenta (ilustraciones 5 y 6). Saura maneja con extremo cuidado los tiempos y los silencios de estas escenas que son verdaderamente elocuentes. Los hermanos Izquierdo, ya sin dirigirse la palabra, perpetran los asesinatos y el espectador puede percibir todo el peso de lo rural en cada gesto. Desde cómo cargan sus armas —reminiscencias de las escenas de caza— hasta la manera de moverse, todo contribuye al tremendismo “vinculado a lo rural, asociándolo con conceptos como el de lo atávico, de lo violento, de lo primitivo...” (PAREJO, 2010, p. 231).



Ilustración 6. Fotogramas de *El séptimo día*.

Este conjunto de elementos son combinados por Saura de manera magistral y, en algunos casos, son enfrentados con sus opuestos. Así, a lo largo de la matanza que se recrea en la última parte de la película, podemos ver como en su venganza, arbitraria e indiscriminada, los Izquierdo disparan contra una televisión que los vecinos de Puerto Hurraco colocan en la calle durante las calurosas noches de verano (ilustración 5). Sin duda, esto es una nueva metáfora visual acuñada por Carlos Saura: la civilización urbana, que

llega a lo rural a través de elementos como la televisión, la telefonía móvil o internet, es un factor de distanciamiento. El “ruido” y la incompreensión que genera la modernidad para los Izquierdo —herederos directos de la tradición rural más férrea— se transforma en causa y, a la vez, objetivo de sus frustraciones. De igual modo, en otra de las escenas finales podemos observar como Antonio apunta con su arma a Emilio, cabeza de familia y cerebro, junto con su hermana, de la matanza. Este elemento cinematográfico, que Saura introduce de manera muy hábil, es una nueva reflexión sobre la presencia del tremendismo y la violencia; es casi un guiño sauriano a Pascual Duarte.

Hago más las palabras de Nekane Parejo cuando afirma lo que sigue:

Saura reconstruye un relato sustentado en una España profunda y rural donde las reminiscencias de lo atávico y lo primitivo afloran cuando el orden establecido se quiebra. El honor sexual y lo territorial se prefiguran como los desencadenantes de unos comportamientos cuyo fundamento se sitúa próximo a la animalidad y que dan al traste con la belleza y la perfección del entorno rural en el que se desarrollan (2010, p. 236).

#### 4. CONCLUSIÓN

En este breve recorrido por el cine rural español y, más concretamente, en el caso de *El séptimo día* de Saura, nos han interesado particularmente dos ideas por encima de las demás: la primera tiene que ver con el concepto de “cine rural español”. Las implicaciones de este sintagma van más allá de la ambientación dada a un filme. Como Saura pone de relieve de un modo magistral, la ruralidad bien entendida tiene que ver con la capacidad para revivir de un modo esencial nuestra carga evolutiva que se rige, de un modo u otro, por la fuerza de las entrañas. El reto de Saura no era sencillo ya que el espectador debe percibir a través de los espacios rurales esta realidad antropológica más allá del decorado idílico que pueden representar en ciertos momentos la frondosidad de la floresta o la calma y el buen comer de los pueblos españoles.

La tierra como elemento ritual desencadena, así, la otra idea fundamental de la que venimos tratando a lo largo de las páginas de este artículo: la violencia. Esta violencia —rural— comparte muy pocos elementos con la otra —urbana—, más allá de la consumación del crimen. Aquella es primitiva, pura si se quiere, esta es coyuntural, fruto de las necesidades sociales. Partiendo de estos presupuestos, Saura recrea la

violencia en *El séptimo día* para hacerla visible porque, a diferencia de los sucesos trágicos que se desarrollan en las grandes ciudades, los crímenes de Puerto Hurraco retratan al género humano en su concepción última. Esto es, cada disparo de la escopeta de los hermanos Izquierdo brota de la tierra; de las esencias seminales que fluyen, más vivas que nunca, por su sangre.

Saura una vez más se ve atraído y contrariado por las esencias de “lo humano”, contradictorias, complejas, caprichosas y enormemente poderosas. *El séptimo día* es una reflexión profunda y cuestionadora que corrobora al director español como un cineasta estudioso e inquieto; un antropólogo con cámara.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

DOMÍNGUEZ, R. (28 de agosto de 1990). Las ansias de venganza tiñeron de sangre las calles de Puerto Hurraco. ABC (Hemeroteca digital) , págs. 48-49.

GUTIÉRREZ, J. M. El cine como vehículo de conocimiento y dinamización de la sociedad rural. En G. y. (coords.), Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España (págs. 9-13). Girona: Luces de Gálibo, 2010.

LUQUE GUTIÉRREZ, F. Naturaleza y realismo en la escritura fílmica de Vacas (Juliio Medem, 1992) (Tesis doctoral). Córdoba, 2009.

PAREJO, N. El séptimo día (C. Saura, 2004). Cine rural y violencia en la llamada España profunda. En G. y. (coords.), Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España (págs. 219-237). Girona: Luces de Gálibo, 2010.

POYATO, P. La aldea maldita (F. Rey, 1930), una película rural regeneracionista. En G. y. (coords.), Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España (págs. 57-78). Girona: Luces de Gálibo, 2010.

QUINTANA, A. Más allá del campo: el cine español de la posmodernidad al realismo tímido. En P. P. (Ed.), El realismo y sus formas en el cine rural español (págs. 111-125). Córdoba: Diputación de Córdoba, 2009.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. Se hace el camino al andar. El drama rural en los inicios del cine español. En G. y. (coords.), Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España (págs. 39-56). Girona: Luces de Gálibo, 2010.



SÁNCHEZ VIDAL, A. El cine de Carlos Saura. Zaragoza: Caja de Ahorros de La Inmaculada de Aragón, 1988.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. Entre arcadia y barbarie. Figuras del campo en el cine de los años treinta. En G. y. (coords.), Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España (págs. 79-90). Girona: Luces de Gálibo, 2010.

SAURA, C. (25 de abril de 2004). El ser humano mata para defender su jardín. (e. <http://www.larepublica.com.uy/cultura/139527-el-ser-humano-mata-para-defender-su-jardin>, Entrevistador)

ZUNZUNEGUI, S. La ruta del realismo. En P. (. Poyato, El realismo y sus formas en el cine rural español (págs. 15-29). Córdoba: Diputación de Córdoba, 2009.