

Camp i bosc: imaginaris rurals en el cinema català contemporani

Field and Forest: Rural Imaginaries in Contemporary Catalan Cinema

Neus Penalba

Bryn Mawr College

npenalba@brynmawr.edu

ORCID: 0000-0003-2816-5352

Resum

Aquest article explora la representació i construcció d'imaginariis rurals en el cinema català contemporani. S'hi analitzen comparativament quatre pel·lícules rodades en català que s'inscriuen en una tendència actual de cinema d'autor amb temàtica rural: *La plaga* (2013) de Neus Ballús, *Alcarràs* (2022) de Carla Simón, *Suro* (2022) de Mikel Gurrea i *Tros* (2021) de Pau Calpé. Proposo que totes quatre pel·lícules transmeten, a través de diferents gèneres cinematogràfics, l'angoixa sobre un cert final del món rural i poden ser considerades com a narratives d'extinció. A més, la mirada local condensa una sèrie de problemàtiques que, si bé presenten una especificitat catalana sobretot lligada a la llengua, són també globals: les poblacions que viuen al camp a l'era de l'escalfament planetari; el trànsit a les energies renovables i el seu impacte en àrees agrícoles; la manca de relleu generacional; el treball de temporers migrants; el racisme i els rols de gènere al camp.

Paraules clau

Cinema català contemporani; ruralisme; narratives d'extinció; temporers migrants; rols de gènere al camp

Abstract

This article explores the representation and construction of rural imaginaries in contemporary Catalan cinema in four films produced in Catalan that fall within a current trend of auteur cinema with rural themes: *La plaga* (2013) by Neus Ballús, *Alcarràs* (2022) by Carla Simón, *Suro* (2022) by Mikel Gurrea, and *Tros* (2021) by Pau Calpé. I argue that all four films, across diverse cinematic genres, convey contemporary anxieties regarding the putative demise of rural life which may be interpreted as narratives of extinction. Through a comparative analysis, this article investigates how the local perspective addresses a range of concerns, some connected to the distinct Catalan character, primarily rooted in language, and others which exhibit global relevance: the communities inhabiting rural areas amidst the era of climate change; the shift towards renewable energies and their impact on agricultural regions; the lack of generational turnover; the labour of migrant seasonal workers; and the dynamics of racism and gender roles in rural settings.

Keywords

Contemporary Catalan Film; Ruralism; Narratives of Extinction; Migrant Labor; Gender roles in the countryside

Taula de matèries

1. Introducció
2. Una nova mirada al món rural català
3. Filmar l'extinció del camp: una qüestió de gènere cinematogràfic
4. Qui pertany al camp?
5. Conclusió
6. Obres citades

1. Introducció

Durant tot el mes de febrer de 2024, les protestes del sector primari van acaparar l'atenció dels mitjans de comunicació amb imatges de tractors bloquejant carreteres i envaint centres urbans a França, Bèlgica, Itàlia, Grècia, Polònia i arreu de l'estat espanyol. Les manifestacions de pagesos i ramaders exterioritzaven la indignació acumulada del sector davant l'augment dels costos de producció, l'excés de burocràcia i la contradicció inherent en el fet d'haver d'acatar les noves restriccions imposades per la Unió Europea sobre l'ús de pesticides, mentre es liberalitza encara més el mercat global i s'obre la porta a importacions extracomunitàries de països que no estan subjectes a les mateixes normatives de l'anomenat progrés verd.¹ S'exigien també mesures per assegurar el relleu generacional en un escenari de declivi accelerat de l'agricultura a Europa.² A Catalunya, en el context de greu sequera endèmica, els pagesos i ramaders mobilitzats entorn de l'associació "Revolta pagesa"³ afegien el clam contra les restriccions d'aigua imposades a les seves terres i animals per l'Agència Catalana de l'Aigua i un govern de la Generalitat més delerós de salvar la indústria turística.

"La nostra fi, la vostra fam" fou segurament el lema més repetit a les pancartes que lluien els tractors que avançaven per Barcelona i per altres ciutats catalanes. Un lema que resumia la consciència dels petits i mitjans productors de la seva imminent extinció i que recordava a la població urbana qui són els garants de la sobirania alimentària. Si —tal i com ha afirmat Joan Ramon Resina (2012)— l'entorn rural és l'inconscient de l'urbà,⁴ les mobilitzacions agrícoles de febrer de 2024 van obligar els ciutadans a prendre consciència de la problemàtica que es viu al camp. Tant va sobtar l'escena de milers de tractors bloquejant les principals ciutats de l'estat espanyol que el periodista i crític cultural del diari El País, Jordi Amat (2024), encapçalava el seu article sobre les protestes evocant una escena de la pel·lícula *Alcarràs* (2022), tot cercant en el film de Carla Simón un marc referencial per entendre la realitat. Ja fa anys que diferents cineastes catalans s'han proposat de filmar aquest inconscient nostrat, triant el camp com espai i protagonista de

¹ Sobre els fruits aconseguits per la revolta pagesa vegeu l'article d'Antoi Bassas (2024).

² En tan sols quinze anys, el trenta-set per cent de les explotacions agrícoles han desaparegut segons dades de l'article al New York Times publicat per Sengupta i Pronczuk (2024).

³ <https://www.revoltapagesa.cat/>

⁴ "There is no way of speaking about the urban without automatically conjuring the opposite, the rural. It can be said that the rural is the urban unconscious, that which the urban rejects, the great outdoors" (Resina 2012, 9).

ficcions que vehiculen les angoixes i els conflictes d'un territori rural que ja no pot ser reserva de les projeccions urbanes de puresa bucòlica o d'essència mitificada de la nació.

Aquest article explora la representació i construcció d'imaginariis rurals en quatre pel·lícules rodades en català que s'inscriuen en una tendència actual de cinema d'autor amb temàtica rural: *La plaga* (2013) de Neus Ballús, *Alcarràs* (2022) de Carla Simón, *Suro* (2022) de Mikel Gurrea i *Tros* (2021) de Pau Calpé. Proposo que totes quatre pel·lícules transmeten, mitjançant diferents gèneres cinematogràfics, l'angoixa sobre un cert final del món rural i poden ser considerades com a narratives d'extinció. A més, la mirada local condensa —talment com la llavor que conté en si mateixa el fruit i l'arbre sencer— una sèrie de problemàtiques que, si bé presenten una especificitat catalana sobretot lligada a la llengua, són també globals: les poblacions que viuen al camp a l'era de l'escalfament planetari; el trànsit a les energies renovables i el seu impacte en àrees agrícoles; la manca de relleu generacional; el treball de temporers migrants; el racisme i els rols de gènere al camp.

2. Una nova mirada al món rural català

És evident que la tendència emergent de temàtica rural en el cinema català no és una especificitat nacional com tampoc ho és del setè art, sinó que s'inscriu en el context més ampli d'un nou gir cap a la ruralitat del cinema i literatura europeus. En són exemples destacats *As Bestas* (2022) del director espanyol Rodridgo Sorogoyen, *20.000 especies de abejas* (2023) de la basca Estibaliz Urresola, *O que arde* (2019) del gallec Oliver Laxe, *Petit Pays* (2017) del francès Hubert Charuel, *Le meraviglie* (2014) de l'italiana Alice Rohrwacher's, els films de contra-migració de Milà a l'interior de la Itàlia meridional de Michelangelo Frammartino o la fascinació del cineasta lituà Sharunas Bartas per filmar geografies remotes. Recentment, Jean-Yves Laurichesse es preguntava al seu llibre *Lignes de terre: écrire le monde rural aujourd'hui* (2020) per les raons que mouen a tants escriptors francesos contemporanis a situar les seves narracions al camp. Es tracta d'un fenomen extensible a d'altres literatures europees, especialment a la catalana.⁵ En el cas del cinema, és significatiu notar que de les quatre pel·lícules que ens ocupen, tres es van estrenar entre 2021 i 2022 i la llista continua engrandint-se amb títols com *Els Encantats* (2023), d'Elena Trapé.⁶ Una possible resposta a la pregunta de

⁵ Tant en ficció —amb novel·les com *Canto jo i la muntanya balla* (2019) d'Irene Solà, *Mamut* (2022) d'Eva Baltasar, *Terres mortes* (2021) de Núria Bendicho o *Distòcia* (2021) de Pilar Codony— com en no ficció —*La pell de la frontera* (2014) de Francesc Serés, *Tríptic de la terra* (2020) de Mercè Ibarz, *Ruralisme* (2023) de Vanesa Freixa, *Lo mig del món* (2023) de Roser Vernet o *La terra dura* (2023) d'Anna Punsoda—. Per un estudi del fenomen literari que narra la tornada al camp vegeu la tesi doctoral de Maria Puig (2019).

⁶ Tot i que en aquest drama protagonitzat per Laia Costa, el paisatge pirinenc és simplement un lloc pintoresc, reserva de llegendes folklòriques. L'indret on una barcelonina que s'acaba de divorciar hi té la seva segona residència per retrobar-se amb ella mateixa el primer cop que se separa de la seva filla. En cap cas s'esmenta cap de les problemàtiques que afecten el Pirineu català, ja sigui socioeconòmica, com l'especulació urbanística del sol, o medioambiental en tant que un dels territoris catalans més vulnerables al canvi climàtic junt amb el Delta de l'Ebre.

Laurichesse que doni compte d'aquesta tendència rural en el cinema català és la necessitat de retornar una nova mirada al camp en un context postpandèmic i amb ciutats sota pressió per la pol·lució, la inflació immobiliària i la massificació turística. A primera vista, es podria al·ludir, com bé ha assenyalat Bunce (2003) una necessitat nostàlgica davant la pèrdua de connexió amb la natura i la comunitat:

The values that sustain the rural idyll speak of a profound and universal human need for connection with land, nature and community, a psychology which, as people have become increasingly separated from these experiences, reflects the literal meaning of nostalgia; the sense of loss of home, of homesickness.

(Bunce 2003, 15)

Tanmateix, a les quatre pel·lícules que ens ocupen, l'idil·li rural ja no existeix. El territori ja no és retratat neoromànticament com a entorn bucòlic sinó, ben al contrari, com un espai en què tenen lloc conflictes econòmics, polítics, ecològics i ideològics de tot tipus com, per exemple, el xoc entre energies renovables i agricultura o les tensions entre treballadors migrants i autòctons. A les obres de Ballús, Simó, Gurrea i Calpé, les localitats agràries assoleixen veritable protagonisme fins al punt que la relació amb el camp o el bosc determina completament el drama vital dels personatges i llur transformació.

Durant les últimes dècades del segle xx i el començament del segle xxi, al cinema català hi predominaven comèdies urbanes i la representació del món rural quedava més aviat circumscrita a adaptacions literàries com *La punyalada* de Marian Vayreda (Jordi Grau, 1990), *Solitud* de Víctor Català (Romà Guardiet, 1991), el curtmetratge de Manel Raga *La Gallina* (2013), que adaptava el conte homònim de Mercè Rodoreda, o les dues grans produccions dirigides per Agustí Villaronga *Pa Negre* (2010) i *Incerta Glòria* (2017) —transposicions a la gran pantalla de les novel·les d'Emili Teixidor i de Joan Sales, respectivament.⁷ Però el paper del territori en aquests films no deixava de ser secundari, d'ambientació de la trama, decorat o, a tot estirar, paisatge visualment colpidor que esdevenia testimoni de la història narrada. A més, en tractar-se d'adaptacions literàries situades totes abans de la dècada del 1940, s'hi representava una ruralia del passat.

Contràriament, a les quatre pel·lícules analitzades en aquest article, l'entorn rural que es vol representar és contemporani dels directors i espectadors i esdevé, a més, còmplice necessari o protagonista absolut dels films, tot i que amb accents diferents. Si a *Tros* i a *Suro*, el conflicte que fa avançar la trama —protagonitzada respectivament per un vell pagès i el seu fill pròdig, i per una parella d'urbanites a punt de tenir una filla— és la problemàtica del treball al camp i la xenofòbia contra els temporers migrants; a *La plaga* s'hi retrata de manera coral la precarietat post-crisi que afecta, sense distincions, diferents habitants nadius i nouvinguts del municipi de Gallecs, al Vallès oriental, un nucli que havia estat rural, ara engolit per la zona metropolitana de Barcelona. Per la seva banda, Carla Simón desplega a

⁷ Una excepció a aquesta tendència és la filmografia de Marc Recha, especialment *Petit indi* (2009).

Alcarràs tota una poètica del final⁸ amb un homenatge a una manera de viure i de relacionar-se amb la terra en perill d'extinció, la dels petits agricultors del Segrià que cultiven diferents variants de préssec i que són a punt de ser expulsats pel monocultiu de panells solars, uns agressors aparentment “verds”.

3. Filmar l'extinció del camp: una qüestió de gènere cinematogràfic

Totes quatre pel·lícules, estrenades uns anys abans de les revoltes pageses, transmeten la sensació d'un món rural que s'acaba, com si s'avancesin a aquella “nostra fi” anunciada a les pancartes dels agricultors catalans que es manifestaven a les capitals de província. Probablement l'interès de tants cineastes actuals per rodar i situar les seves ficcions a entorns rurals transmet un cert *air du temps* que capta que la identitat dels llocs sembla estar en risc a l'era del neoliberalisme global —amb la imposició d'una mobilitat frenètica de gent, dades i informació— i de l'emergència climàtica. La voluntat de filmar la ranera agònica d'uns indrets que, fins no fa gaire, havien estat sinònim de tradició, preservació paisatgística i d'identitat nacional i lingüística és simptomàtica de l'època en què, tal i com ha afirmat Joan Ramon Resina, “so-called world cities now appear detached from their countries, as denationalized nodes in a network of global cities disengaged from traditional notions of territory. [...] World culture expands by erasing former national cultures just as, at an earlier historical stage, national cultures spread by expunging regional cultures” (2012, 11–12).

L'amenaça d'una propera desaparició de la ruralia rep un tractament diferent a cada pel·lícula, depenent del gènere cinematogràfic i de com aquest final del camp és conceptualitzat per a la gran pantalla en una particular història d'extinció i una gramàtica fílmica diferent. A *Suro* (2022), Mikel Gurrea se serveix de les convencions del drama i del *thriller* psicològic per narrar fins a quin punt la transposició de modes de vida urbans a entorns rurals té conseqüències nefastes tant per a la parella d'arquitectes barcelonins que han heretat una finca d'alzines a l'Empordà com per als treballadors del bosc de suredes. La complexitat de l'exploració psicològica de l'Elena i l'Ivan es va construir a foc lent, amb una trama pausada que avança amb cada nova decisió sobre com gestionar la finca i que crea un ambient constant de tensió emocional entre el pragmatisme d'ella i els ideals d'ell fins que, amb el sacrifici de l'ase ferit, el ritme s'accelera i es precipita cap a l'episodi de violència entre els treballadors autòctons i el Karim, el “moro petit”. En el moment més crític, a l'hora de defensar-lo, l'Elena i l'Ivan s'intercanvien els papers.

L'ambigüitat moral dels protagonistes d'aquest *thriller* psicològic situat al bosc s'expressa visualment mitjançant una sèrie de tècniques que posen èmfasi en la dualitat —escenes i preses que es repeteixen amb variacions i un doble final— i que funcionen com a correspondència fílmica de la relació d'una parella

⁸ Per a una aproximació a *Alcarràs* des dels *food studies* vegeu Penalba (2024).

d'antagonistes que, talment l'aspra reversibilitat de les dues cares de l'escorça del suro, descobreixen els seus veritables colors al llarg de la pel·lícula. Hi ha molts exemples d'aquestes escenes i preses dobles, com la de la dansa inicial quan s'acomiaden dels amics a Barcelona: un pla fix els mostra de perfil ballant com si fossin el mirall l'un de l'altre; escena que es contraposa a la de la festa d'inauguració de la casa reformada en què, en diverses preses de pla mig, veiem l'Elena cantar i ballar sola, completament desfasada, una cançó del raper marroquí El Grande Toto —que li havia descobert el Karim— mentre adreça la seva ràbia a l'Ivan, a qui veiem plorar en una llarga presa de reacció que constitueix el primer final de la pel·lícula, abans no comenci l'incendi, que és el veritable final.

De la mateixa manera, la intimitat que s'estableix primer entre l'Ivan i el Karim i després entre aquest segon i l'Elena es fa evident amb dues escenes molt semblants pel que fa l'angle d'esquenes a la càmera i un primer pla que els mostra fumant i compartint el mateix porro i cigarreta, respectivament. De fet, els primeríssims plans són una constant a la pel·lícula: de l'ase esbufegant, de les mans treballant amb el pic a terra, de la destrall clavant-se al tronc i arrencant l'escorça... i s'alternen amb plans generals que mostren el màxim de paisatge, amb els subjectes empetitits de lluny, com si la dura feina al bosc fos anodina davant l'espectacle dels arbres moguts per la tramuntana. D'altra banda, la lleugeresa de la matèria prima que dona títol al film s'empra també com a efecte especial de muntatge en dues ocasions per fer un *flashforward*: el més destacat és quan l'Ivan llença una escorça a l'aire que aterra a l'escena següent surant a l'aigua de la piscina, a la festa d'inauguració.

Argumentalment, el foc sexual d'una parella immersa en una lluita de poder i una competició constant —per veure quin disseny s'imposa a l'hora de reformar la casa, qui té més traça per pelar l'escorça d'un suro en el primer intent, qui té millor punteria en una cabana de tir a la fira o a qui li tremola menys el pols a l'hora de rematar l'ase ferit de mort— té el seu correlat en el presagi d'un incendi que s'anuncia des que arriben al bosc i que s'acaba materialitzant un any després, a l'escena final. Les referències al foc punten tota la pel·lícula com si conjuressin una profecia d'extinció que s'acabarà complint: a la primera visita a la finca, el veí que els guia assenyala l'escorça cremada d'un arbre supervivent del darrer incendi i exclama "això no serveix per res!". A l'escena següent, a la cooperativa del poble, el mateix veí alerta els assistents que "aquest estiu es presenta molt sec. Una burilla mal apagada, un cop de tramuntana... Hem de tenir a punt mangueres per defensar la casa". Però en sortir de la reunió, la parella fa gala de la seva superioritat de pixapins i comenten sorneguers: "sentint-los sembla que vingui l'Apocalipsi. Això del foc déu ser l'entreteniment de l'any". El mal averany d'un incendi imminent segueix aguantant: mentre l'Elena dissenya el plànol de la reforma, amb la ràdio de fons, sentim a les notícies que la sequera fa estralls. I un cop ha esclatat del tot el conflicte racial entre els jornaleros que han contractat en negre per fer la lleva del suro, ella es queda uns segons hipnotitzada contemplant, amb aire de piròmana, el primer pla de la burilla encesa que ha llençat a la pinassa provocant un incendi petit

que fa durar massa. La supèrbia de la parella urbanita rebrà el seu càstig amb un final volgudament tragicòmic: primer amb un gra pla fix general de gairebé vint segons que els mostra d'esquenes, dempeus i en silenci, petits i indefensos, davant la magnificència sublim del foc que encén l'horitzó i la matinada, l'apocalipsi en què no creien ja ha arribat. Però tot seguit, l'escena final els retrata còmicament, sense rastre d'heroïtat, amb un pla mig d'un matrimoni mal avingut que instal·la unes cadiretes a la fosca amb les mànegues a punt per quan els acorralin les flames. L'Ivan demana: "I ara què hem de fer?". Ella respon determinada, tot fitant la fosca: "Defensar la casa". En paraules del mateix Gurrea a una entrevista: "Es una pareja que tiene una casa que defender, pero no tiene ninguna idea de hogar que defender" (Fernández, 2022).

A *Tros* (2021) allò que s'ha de defensar és la terra. Miquel Calpé recorre alhora al *thriller* i al *western* per narrar tant el conflicte emocional entre un pare i un fill com l'obsessió d'uns pagesos veïns que s'organitzen en rondes nocturnes per perseguir immigrants joves que els roben la benzina, les eines i que els *okupen* els coberts del tros. La trama se centra en les disputes i reconciliacions de pare i fill mentre fugen de la policia i dels veïns, amb *flashbacks* no gaire reeixits per explicar les arrels de la desavinença. Rodada majorment en preses nocturnes de persecució en cotxe o en exteriors en què la boira omnipresent embolcalla els protagonistes en fuga, el Pla de Lleida hi apareix retratat com una mena de terra de ningú, sense llei, tot i la presència dels Mossos, amb diverses picades d'ullet als *westerns*: narrativament, al principi i al final, amb un fugitiu que es pren la justícia pel seu compte i acaba matant el seu propi fill perquè li ha dit "se me'n refot el tros!" en una paròdia de duel amb escopeta; amb el diàleg, quan un dels policies renya els veïns —"A veure, ja n'hi ha prou de fer el John Wayne, així que cap a casa!"—; i visualment, a través de plans generals, plans d'establiment i talls amb angles inversos. A *Tros* l'extinció del camp arriba per una doble via. En primer lloc, per la manca de relleu generacional encarnada en el desarrelament d'un fill que ja no estima la terra i que, en comptes de cultivar-la, s'ha dedicat a traficar amb drogues. En segon lloc, per la invasió de magrebins il·legals tal i com és percebuda per la mirada dels pagesos, especialment la del vell protagonista, que més que conrear la terra, l'omple de cadàvers.

A *La plaga* (2013), Gallecs ja s'ha extingit com a localitat purament rural del Vallès. Tan sols queden vestigis d'un altre temps, petits camps com el del Raül, l'últim d'una nissaga de pagesos. Es tracta d'horts envoltats d'un eixam d'autopistes i amenaçats per les altes temperatures que fan proliferar la plaga a què al·ludeix el títol i que ataca les mongeteres de cultiu ecològic. L'excel·lent film de Neus Ballús demostra que, d'ençà la segona meitat del segle xx, els espais rurals han esdevingut inextricablement entrellaçats amb la ciutat fins al punt que el terme "rural" ja no denota una realitat objectiva (Resina 2012, 17). La pel·lícula es va estrenar el 2013, en el pitjor moment de la crisi financera i social a Espanya. Amb el retrat de la precarietat que afecta autòctons i immigrants, el film il·lustra l'atzucac a què l'insaciable capitalisme tardà aboca les classes populars. El Raül, fill i net de

pagesos que malda per seguir cultivant la terra, és veí de la Maria, una anciana amb el cos estrefat que també tenia un tros fins que és duta a contrarcor a una residència d'avis, on treballa com a cuidadora Rosa, una filipina, qui per anar a la feina travessa a peu els camps que encara queden a Gallecs i es creua sovint amb Maribel, una prostituta madura que no arriba a final de mes. El Iuri, arribat de fa poc de Moldàvia, pedaleja per l'autopista els kilòmetres que separen el gimnàs, on s'entrena com a lluitador, del camp del Raül, per a qui treballa. Ballús filma un espai en què la dicotomia camp i ciutat ja no té cap mena de sentit —si és que mai el va tenir—⁹ i on pagesia i proletariat són categories que amb prou feines existeixen perquè per dir-ho encara amb Resina: “In the second half of the twentieth century, the near simultaneous disappearance of the peasantry and the urban proletariat brought the traditional relation of rural society to the urban community to a crisis” (Resina 2012, 11). La desaparició d'aquesta relació tradicional i l'esborrament dels límits entre urbanisme i urbanitat es poden llegir, segons Martí-Olivella, en clau al·legòrica d'una Catalunya com un lloc sense història o un lloc “entre cultures” que sembla haver oblidat les arrels (Martí-Olivella 2013, 135).

En un article recent, Ignasi Gozalo-Salellas (2022) ha analitzat amb detall *La plaga*, des del marc teòric dels estudis afectius, com a narrativa de post-crisi i exemple del cinema post-ficcional a Espanya. És interessant fer notar fins a quin punt la poètica de l'hibridisme travessa la pel·lícula de Ballús a tots els nivells: es troba a mig camí entre la ficció i el documental —els personatges són habitants locals que duen a terme rols molt propers als de la seva vida real—, és lingüísticament heterogènia —hi sentim català, castellà, tagalog, romanès— i l'espai filmat és també eminentment híbrid, alhora post-agrícola i post-industrial. Així doncs, les pràctiques liminals entre ficció i no-ficció són el correlat formal per filmar Gallecs, un indret paradoxal que representa “[the] coexistence between rural past and urbanized present, embodied in Maria and her ‘casa pairal’ next to the highways and industrial belts, as well as an unresolved dispute between old and new modes of farming” (Gozalo-Salellas 2022, 307). Però tot i la ressonància apocalíptica del títol i malgrat la sensació d'ofec constant que es transmet —especialment en veure boquejar la senyora Maria com un peix fora de l'aigua al pic de l'estiu—, la pel·lícula es clou amb un aigüat esperançador que neteja el cel i les mongeteres.

També *Alcarràs* (2022) pot ser considerada com a exemple de cinema post-ficcional i, juntament amb *La plaga*, encaixa en la definició d’“eco-cinema” de Jorge Marín en tant que:

movement that promotes concepts and practices beyond the mere representation of environmental themes and topics in films. Eco-cinema as a

⁹ A *The Country and the City* (1973), Raymond Williams va demostrar que, d'ençà la revolució industrial anglesa, camp i ciutat no es podien pensar com a categories separades, sinó que s'havien d'entendre conjuntament com una sola realitat caracteritzada per la fluidesa i la continuïtat: “The specific histories of country and city, and of their immediate interrelations, have been determined, in Britain, by capitalism” (32). La mateixa dinàmica, amb dècades de retard, és extensible al cas català.

practice typically engages with environmental justice, tends to include biocentric or ecocentric viewpoints rather than exclusively anthropocentric ones, cuts across genres or modes of production, involves the local communities in the creative process, seeks to actively engage the spectators, and often encourages political action.

(Marín 2023, 227)

Rodada amb actors no professionals no hi ha dubte que *Alcarràs* implica a la comunitat agrícola d'aquest poble del Segrià. Però el compromís local de la pel·lícula és també evident a nivell argumental. El moment en què s'adreça més explícitament a l'audiència, és a dir, quan el guardonat film de Carla Simón s'acosta més a l'estètica del documental de protesta eco-social és a l'escena de la manifestació dels pagesos. Una seqüència feta de diferents primers plans en què els veiem escoltar les fatals prediccions que, segons el seu portaveu, tindrà el baix preu fixat per a la fruita de vinya: "Quinze cèntims i els joves seran expulsats de la terra! Quinze cèntims i haurem de vendre les nostres cases! Quinze cèntims i desapareixerem! Quinze cèntims i la nostra terra caurà en mans d'especuladors!". Es tracta d'una crida directa a la consciència dels espectadors que exposa les injustícies i dificultats a què s'ha d'enfrontar el sector primari català.

Si amb el seu magnífic debut amb l'autoficció *Estiu 1993* (2017), Carla Simón va narrar les primeres vacances com a nena òrfena i adoptada pels oncles que vivien al camp, *Alcarràs* és el darrer estiu d'una família que ha cultivat préssecs durant més de quatre generacions i que es veu obligada a deixar les seves terres. Tot i ser dues pel·lícules prou diferents, ambdues vehiculen emocions lligades a la desaparició, la mort i l'oblit en un entorn rural: del dol individual de la Frida a *Estiu 1993* s'ha passat al dol col·lectiu de tota una família que funciona com a cas paradigmàtic del que pot esdevenir la fi dels petits productors catalans.

En una entrevista durant l'estrena de la pel·lícula al poble que li dona títol, la directora assegurava que havia volgut filmar un model de fer agricultura en família que es troba en perill d'extinció.¹⁰ És per això que l'hibridisme genèric va més enllà de la barreja entre ficció i documental, i que s'obre i es clou amb una picada d'ullet als films apocalíptics sobre desastres naturals i invasions alienígenes. Però a *Alcarràs*, els invasors són ben reals, suposadament verds, i tecnològics. A la primera escena, veiem els tres nens jugant dins d'un cotxe abandonat prop del camp de préssecs. Imaginen que viatgen en una nau espacial que s'apropa al sol i que s'enfronten a uns aliens:

Iris: "3, 2, 1 despegue! Ens estem apropant al sol, dona'm les ulleres"

Pere: "Un alien, ja veig un alien!"

¹⁰ "T'adones que molta gent està deixant les terres i que aquest model de fer agricultura en família que jo penso que és l'ofici més vell de la humanitat, que fem això des de la prehistòria, ha deixat de ser sostenible o està en perill d'extinció. És a dir, no és que l'agricultura desaparegui, perquè la necessitem, però sí aquesta manera de fer agricultura" (Piñol, Oró, Brichs, 2023).

El joc dels nens funciona com un presagi simbòlic de la veritable amenaça que perseguirà la seva família des d'aleshores, la propietat de la qual està sent assetjada també per l'energia fotovoltaica. De sobte, comencem a sentir fora de camp un soroll estrident sense saber que es tracta d'una grua. En un travelling circular, la càmera envolta el cotxe amb els tres infants a dins, que guaiten esfereïts per la finestra. A partir d'ara ens instal·lem en el punt de vista que es repetirà i serà omnipresent al llarg de tota la pel·lícula: una sèrie de primers plans en què diferents membres de la família, o tots junts, miren neguitosos cap a l'esquerra, cap al futur imminent i amenaçador que els aguaita. Immediatament després, el pla s'obre per mostrar la invasió, que pren forma de màquines excavadores, camions, plaques solars i operaris. Els ha arribat una nova plaga, una de tecnològica. Estaven acostumats als invasors naturals, els conills, que sabien com mantenir a ratlla, però ara es troben deseparats i vulnerables davant una plaga invencible. Al final de la pel·lícula, tornem a sentir fora de camp el soroll apocalíptic de les màquines excavadores com a l'escena que obria el film. Es tracta d'una seqüència final summament emotiva. Primer, veiem la família que prepara conserves amb els últims préssecs que han pogut collir tot ignorant el bram mecànic de les grues fora de camp. El soroll va augmentant de volum fins que comencen a mirar cap a la destrucció final i cada membre de la família és enfocat en un primer pla. En els seus rostres s'hi llegeix la tristesa i la ràbia pel desarrelament imposat. És interessant notar que la posició de la càmera ha canviat: per primera vegada els personatges miren cap a la dreta, cap a aquest nou present en què aviat els panells solars substituiran els seus arbres; d'ara endavant la vinya de presseguers esdevindrà el seu passat. El pla s'obre: ara a un enquadrament frontal de tota la família palplantada davant de la mateixa grua de l'inici, però que ja és a tocar de casa seva. A la imatge que clou la pel·lícula, ja amb els títols de crèdit, hi veiem la finca des d'una presa aèria amb l'excavadora, deixant que els espectadors imaginin com en poc temps la casa ja no estarà envoltada d'arbres, sinó d'un monocultiu de panells solars. De les quatre pel·lícules analitzades, *Alcarràs* és, sens dubte, la que transmet un sentiment més clar de nostàlgia per un món que s'acaba. Però, evidentment, el que desapareix no són els llocs, sinó la manera de percebre i de representar les àries rurals com a paisatges atemporals, fixats en el temps, racialment homogenis i econòmicament locals. Com bé ha assenyalat Paul Cloke:

Rural areas are essentially dynamic. Far from being timeless, unchanging sites of nostalgia, they are being reconstructed economically and recomposed socially by the globalised food industry, by the increasing mobility of production and people, and by the niched fragmentation of consumption and the commodification of place.

(2013, 20)

Tanmateix, tot i el caràcter dinàmic i divers del camp, les associacions culturals sedimentades durant dècades fan que els immigrants siguin encara representants al món rural com estant "fora de lloc".

4. Qui pertany al camp?

Situar ficcions a entorns rurals a la Catalunya del segle XXI implica, inevitablement, representar-hi, en més o menys mesura, la diversitat ètnica o racial dels habitants que hi treballen i els rols de gènere. Ja sigui volgut o sense voler, cadascuna d'aquestes quatre pel·lícules diu alguna cosa sobre el treball dels temporers migrants —els altres racialitzats— i sobre els rols de gènere al camp català.

Ja he esmentat com a *Tros*, de Pau Calpé, l'imaginari de col·lapse i extinció és indestruïble de la sensació d'indefensió i hostilitat dels pagesos autòctons pel que fa al que ells interpreten com un allau d'immigració il·legal. Si a *Alcarràs* s'hi maten conills, a *Tros* cacen immigrants magrebins. El cop d'efecte final de *Tros* consisteix a capgirar les aparences de bonhomia que durant tot el film han promogut la identificació i empatia dels espectadors amb un vell pagès assassí. L'escena en què atropella i mata un jove magrebí que dormia al seu cobert es troba al principi de la pel·lícula. El crim queda implícitament justificat durant tota la pel·lícula per la possible demència senil del vell vidu, pel seu fort vincle amb la terra i sentit de la propietat privada, per l'abandonament del fill poca-solta i, fins i tot, per la traça romàntica que té per seduir una veïna. A l'escena nocturna de l'atropellament, en cap moment s'enfoca amb claredat el rostre del jove anònim, no sabem res d'ell, només que dormia al cobert. La seva mort serveix com a mera excusa narrativa per posar en marxa la lògica d'una trama que se sosté en la tensió entre la fugida de pare i fill i en la persecució policial i veïnal. Si bé al final de la pel·lícula el vell pagès és desemmascarat pel seu propi fill que li confessa haver-lo vist de petit matar un veí per robar-li les terres; així i tot, deia, el crim que ens fa veure el pagès català com un monstre no és pas el d'haver atropellat a sang freda un noi magrebí indefens amb l'excusa que era un lladre, sinó el fet de saber que, fa anys, va matar d'un tret un altre pagès català, cec de cobdícia. S'estableix, doncs, una gradació en la vàlua de la vida de les persones segons els seu origen o ètnia que queda ben explícita quan, en referència al noi magrebí, el vell exclama rient: "Jo no he mort un noi, he mort un gos que em robava!". D'altra banda, cal preguntar-se fins a quin punt la mirada urbana de Calpé reactiva tota una sèrie de prejudicis sobre els habitants rurals que, com a *As Bestas* (2022) de Sorogoyen, els retrata com a éssers retrògrads, bàrbars, xenòfobs o drogoaddictes. *Tros* és a més una ficció hipermasculina, en què les dones apareixen només en segon pla per cuidar i estimar.

A *Suro*, la colla d'homes que pelen alzines liderada pel Maurici també és vista pel nouvingut barceloní com una gent sinistra en una magnífica seqüència que comença amb un pla fix del bosc a despuntar d'alba amb el so en off, inquietant, que un travelling lateral ens descobreix que prové dels treballadors esmolant les eines i que acaba amb una primer pla de la fulla d'una destal i, a continuació, el segueix un primer pla de l'expressió d'alerta de l'Ivan, desubicat, com si estigués contemplant un ritual barbar d'una tribu primitiva. Durant tota la pel·lícula,

l'urbanita amb estudis superiors i ideals de justícia social malda per afirmar a casa i al bosc una masculinitat que acabarà rebel·lant-se com a feble davant dels treballadors i de la seva dona forta i competitiva, que és l'única presència femenina a la pel·lícula i que, tot i estar embarassada, reconstrueix el dipòsit d'aigua i no dubta a l'hora d'agafar la destrat o l'escopeta.

L'òpera prima de Gurrea retrata el món rural com un lloc on els prejudicis ètnics i de classe social són la norma relacional i on ningú s'escapa de la por i la desconfiança a l'altre. Els barcelonins, que tothom anomena "jefes", se senten moralment superiors als locals i aquests, al seu torn, als treballadors magrebins. El grup que la parella d'arquitectes ha contractat per fer la lleva està formada per aquests dos col·lectius mal avinguts i representa el mal de la xenofòbia entre la classe obrera: el primer, integrat per catalans amb més aviat pinta de delinqüents i un exlegionario d'origen andalús, el Chema; l'altre, per magrebins de mitjana edat que treballen allunyats de la resta, mig amagats, com si fossin furtius. Entre ells, el més marginat és el Karim, a qui no deixen pujar al cotxe i que viu sol a un cobert en runes. La bona intenció de l'Ivan en voler-lo ajudar portant-lo a casa, tensarà tant el vincle amb la seva dona com les relacions de poder entre jornalers magrebins i autòctons. El pic del conflicte arriba quan el Chema prova de restaurar la jerarquia pujant literalment a l'esquena del Karim per pelar un suro molt gros. L'acte de dominació física i simbòlica —"¡Ven pacá, moro!"— acabarà en tragèdia quan el Karim, incòmode pel pes, es mogui i el Chema, en caure, s'amputi amb la destrat els dits d'una mà. La xenofòbia de la parella protagonista també és posada a prova: si quan l'Ivan porta el Karim a casa, l'Elena reacciona amb un rebuig que és també por classista, de seguida farà servir els seus coneixements de francès per comunicar-se amb el jove i, novament, deixar en ridícul el seu marit. El Karim passarà a treballar per ella durant uns dies, a ajudar-la a reparar el dipòsit d'aigua contra un possible incendi, i en el descans li farà descobrir la música que ell escolta. Aquest nou vincle propiciarà que ella adopti una actitud protectora quan persegueixin el noi per apallissar-lo; mentre l'Ivan, el seu primer protector, se'l vol treure de sobre sense pagar-li el sou abans no arribin els homes del Maurici. A més, narrativament, el personatge del Karim funciona com a catalitzador de la competitivitat entre la parella i de l'evolució psicològica dels personatges, que es fa evident a l'escena del darrer ball, quan la mestressa de la finca, que en un primer moment havia rebutjat el noi, el reivindica tot ballant agressivament la seva música, trencant gots, donant empentes als convidats i ensenyant els pits. Implícitament, l'escena de ràbia i homenatge a ritme de hip hop marroquí també mostra que l'arquitecta pija barcelonina s'ha ensalvatgit després d'aquesta experiència.

A *La plaga* i *Alcarràs*, dirigides per dues dones, hi trobem molts més personatges femenins. El film de Ballús no posa l'accent en el conflicte xenòfob dels autòctons respecte dels nouvinguts, sinó que *La plaga* seria un exemple del que Doreen Massey (1991) ha anomenat "a global sense of place": un sentit del lloc fonamentat en les relacions socials creades gràcies a l'encontre amb l'altre que brinda la natura híbrida dels llocs irremeiablement globalitzats. I tanmateix, estic

d'acord amb Ignasi Gozalo-Salellas que el film no idealitza cap tipus de comunitat, sinó que revela els rols de dominació que també existeixen al si de les comunitats de suport i solidaritat (Gozalo-Salellas 2022, 308). Iuri i Rosa, els immigrants de *La plaga*, són personatges solitaris, però extraordinàriament forts, físicament i de caràcter. La força física de Iuri és admirada pel Raül quan el veu treballar al camp; mentre que la Maria es relaciona mitjançant la queixa i els crits amb la seva cuidadora filipina a qui vol manar inútilment, ja que la Rosa és més forta que ella i l'obliga a dutxar-se. Al final de la pel·lícula, se superposen dues imatges paral·leles de solidaritat a l'hospital i de vincles de complicitat entre catalans i estrangers: el Raül visita el Iuri, que s'ha trencat una cama i ha perdut el campionat de lluita; i la Rosa fa companyia a la Maria, que hi ha ingressat perquè s'ofega.

A *Alcarràs*, en canvi, l'únic personatge que té curiositat per interactuar amb els temporers senegalesos és l'Iris, la filla petita, que aprèn d'un d'ells a senyar-se i a dir un prec en wòlof per enterrar els conills morts que el seu pare i germà han matat la vetlla. Els temporers africans queden en un segon pla i apareixen només en algunes escenes de recol·lecció i en què el pare de família, en Quimet, va a buscar-los a la plaça per dir-los que no hi ha feina i que hauran de treballar menys mans i més ràpid. La poca visibilitat dels temporers migrants al film de Simón contrasta amb la hipervisibilitat de la gent de color al camp català i pot ser interpretada de dues maneres. En primer lloc, com a implícitament racista en la línia del que ha afirmat Coleman: "The simultaneous invisibility and hyper-visibility of racialized migrants has created the conditions under which the products these people produce are more valuable than their humanity, a dynamic made clear in various forms of cultural production in Spain" (Coleman 2020, 189); o bé com a volgutament realista, tot retratant les dinàmiques racistes de la regió i les patriarcals que regeixen la família protagonista i que també afecten els fills adolescents. En tot cas, no hi ha cap referència a les condicions materials de vida dels temporers senegalesos, a la travessia que han hagut de fer per arribar al Segrià ni a què els depara el futur quan ja no puguin recol·lectar els camps de Quimet.

5. Conclusió

En un escenari de transició energètica accelerada, la tendència actual de pel·lícules catalanes de temàtica rural respon, sens dubte, a un moment de transformacions significatives destinades a reformular els usos de les àrees rurals a Espanya i a Europa. Tot i que *Alcarràs* és l'única pel·lícula que aborda el conflicte entre energies renovables i poblacions rurals, els quatre films analitzats transmeten angoixes que tenen a veure amb la crisi del sentiment de pertinença a un indret determinat en un context globalitzador que esborra la identitat dels llocs. És potser per això que a *Suro* i a *Tros* les angoixes prenen forma d'imaginariis d'extinció en què hi destaquen dinàmiques xenòfobes. A més, la presència dominant del català en aquests pel·lícules, en un moment d'emergència lingüística i quan l'ús social cau en picat, reforça implícitament el vincle entre llengua i territori com a últim bastió

d'identitat nacional, quan el paisatge del país ha estat trinxat des de fa dècades. Les ruralitats descrites a les pel·lícules de Gurrea, Ballús, Calpé i Simón no es troben en cap cas desconnectades del curs del món. Ben al contrari, reben l'impacte d'una societat neoliberal de la qual el camp n'és també un dels múltiples rostres. O potser el rostre més mutilat, ja que tal i com ha afirmar Edgard Illas (2021):

la integració completa del món rural a la globalització ha fet que la tensió entre allò local i allò global s'hagi manifestat d'una manera més extrema en aquests espais que no en les grans ciutats. El món rural ha estat l'escenari del contrast entre l'imaginari bucòlic i premodern associat amb el camp i l'aparició de la globalització com a acceleració i simultaneïtat. En aquest sentit, la tecnologia, les migracions, les finances o la suburbanització han transformat el món rural d'una manera més visible i radical que els espais que ja s'havien industrialitzat i urbanitzat.

El cinema català d'autor s'està fent seu el repte de filmar aquestes problemàtiques tot representant, per dir-ho amb Paul Cloke, ruralitats sense idil·li (2013, 21). Es troba així a les antípodes de ficcions televisives de TV3 que, d'ençà l'última dècada, han seguit explotant i reactivant acríticament idees essencialistes i neoromàntiques associades al territori rural com a reserva segura, estable i conservadora de la identitat de la nació. Són exemples de promoció de l'idil·li rural català programes com *Catalunya des de l'aire* —dividit en capítols de vistes aèries dels paisatges i monuments més emblemàtics de cada comarca, ometent convenientment la sobreexplotació turística més salvatge del litoral o els complexos petroquímics del Tarragonès—; *El Foraster* —dedicat a folcloritzar i alhora a lloar la “bona gent” de pagès; i més recentment el *reality* d'aventures *La Travessa*, presentat per Laura Escanes, en què l'excursionisme com a forma de fer país es barreja amb el concepte de gimcana per a nens grans d'esplai que competeixen per veure qui és la primera parella en travessar els Pirineus i arribar a l'Empordà. Per sort, cineastes de la talla de Ballús, Simón o Gurrea s'han proposat de filmar l'inconscient rural, tot impregnant les seves ficcions amb les disjuntives reals que afecten el camp català, encara que inevitablement en quedin algunes fora de camp.

Obres Citades

- Amat, Jordi. 2024. “El malestar del campo.” *El País*, [11/02/2024]
<https://elpais.com/opinion/2024-02-11/el-malestar-del-campo.html>
- Ballús, Neus. 2013. *La plaga*. Espanya: El Kinògraf.
- Basas, Antoni. 2024. “Alguna cosa més que una revolta pagesa,” *Ara* [7/2/2024]
https://www.ara.cat/opinio/cosa-mes-revolta-pagesa-bassas_129_4932357.html
- Baltasar, Eva. 2022. *Mamut*. Barcelona: Club Editor.
- Bendicho, Núria. 2021. *Terres mortes*. Barcelona: Anagrama.
- Bunce, M. 2003. “Reproducing Rural Idylls.” a P. Cloke (Ed.), *Country Visions*. Harlow: Pearson.
- Calpé, Pau. 2021. *Tros*. Espanya: CCMA, Cepa Audiovisual, Galápagos Media.

- Cloke, Paul. 2013. "Rurality and racialised others: out of place in the countryside?" a Chakraborti, N., and Garland, J. *Rural Racism*. Londres: Routledge, 17–35.
- Coleman, Jeffrey K. 2020. *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Illinois: Northwestern University Press.
- Codony, Pilar. 2021. *Distòcia*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- Charuel, Hubert. 2017. *Petit Paysan*. França: Domino Films.
- Freixa, Vanesa. 2023. *Ruralisme*. Barcelona: AraLlibres.
- Fernández, Ricardo. 2022. "Mikel Gurrea: Suro es la tensión entre los ideales y la práctica." *El contraplano* [27/11/2022].
<https://elcontraplano.com/2022/11/28/mikel-gurrea-suro-es-la-tension-entre-los-ideales-y-la-practica/>
- Gozalo-Salellas, Ignasi. 2022. "Post-fiction affect after the Spanish crisis in *La plaga*/The Plague (Ballús 2013) and *Estado de malestar*/State of Distress (Ruido 2019)." *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Special Issue: 'Mobilizing Affect in Spanish Film and Screen Media from the Great Recession to the Present', 19:3, pp. 301–16, https://doi.org/10.1386/slac_00093_1
- Gurrea, Mikel. 2022. *Suro*. Espanya: Irusoin.
- Hall, Stuart. 2021. *Selected Writings on Race and Difference*. Duke University Press.
- Ibarz, Mercè. 2020. *Tríptic de la terra*. Barcelona: Anagrama.
- Illas, Edgar. 2021. "La muntanya catalana: del pairalisme a l'antropocè." *La Lectora. Revista digital de crítica literària*. <https://lalectora.cat/la-muntanya-catalana-del-pairalisme-a-lantropoce>
- Laurichesse, Jean-Yves. 2020. *Lignes de terre: écrire le monde rural aujourd'hui*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Laxe, Oliver. 2019. *O que arde*. Espanya: Miramemira.
- Marí, Jorge. 2023. "Spanish Film and the Environment." a Luis I. Prádanos, ed. *A Companion to Spanish Environmental Cultural Studies*. Woodbridge, UK: Tamesis.
- Martí Olivella, Jaume. 2017. "El nou documental transgenèric català: *La plaga* (2013) de Neus Ballús". *Catalan Review*, 31, 135–148. <https://doi.org/10.3828/CATR.31.8>
- Massey, Doreen. 1991, "A global sense of place", *Marxism Today*, June, 24–29.
- Penalba, Neus. 2024. "Alcarràs, el darrer préssec: una aproximació des dels food studies". *Catalonia*, 24, L'espai rural a la literatura i el cinema català i francòfon actuals / L'espace rural dans la littérature et le cinéma catalan et francophone actuels. <https://doi.org/10.4000/12pag>
- Piñol, Enric; Oró, Alex; Brichs, Xavier. 2023. *Alcarràs, l'altra collita. A 30 minuts*. Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.
<https://www.ccma.cat/3cat/alcarras-laltra-collita/video/6199978/>
- Puig Parnau, Maria. 2019. "Tornar. Els paisatges de la inquietud en la narrativa catalana de principis del segle XXI." Tesi doctoral. Universitat de Girona.
<https://www.tesisenred.net/handle/10803/671509>
- Punsoda, Anna. 2023. *La terra dura. Retorn al cor de Catalunya*. Barcelona: Pòrtic.
- Recha, Marc. 2009. *Petit indi*, Espanya-França: Parallamps Companyia Cinematogràfica, Noodles Production, Televisión de Galicia, Arte France Cinéma
- Resina, Joan Ramon. 2012. "Introduction: The modern rural" a Resina, Joan Ramon-Viestenz, William, Eds. *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012, 7–27.

- Serés, Francesc. 2014. *La pell de la frontera*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Sengupta, Somini i Pronczuk, Monika. 2024. "Making Farming More Climate Friendly is Hard. Just Ask Europe's Politicians." *The New York Times*. [6/2/2024]
- Simón, Carla. 2022. *Alcarràs*. Espanya-Itàlia: Avalon P.C, Elastica Films, Vilaüt Films, Kino Produzioni.
- Sorogoyen, Rodrigo. 2022. *As Bestas*. Espanya: Arcadia Motion Pictures, Caballo Films, Cronos Entertainment i Le Pacte.
- Solà, Irene. 2019. *Canto jo i la muntanya balla*. Barcelona: Anagrama
- Trapé, Elena. 2023. *Els encantats*, Espanya: Cooming Soon Films, A Contracorriente Films.
- Vernet, Roser. 2023. *Lo mig del món*. Barcelona: Club Editor.
- Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. Londres: Chatto and Windus & Spokesman Books.