

L'imaginari rural català en el cinema i la literatura d'autora a les primeres dècades del segle XXI. Una aproximació

The Catalan Rural Imaginary in Women's Cinema and Literature in the Early Decades of the 21st Century: An Approach

Ramon Girona

Universitat de Girona

ramon.girona@udg.edu

ORCID: 000-0002-8677-9419

Margarida Casacuberta

Universitat de Girona

margarida.casacuberta@udg.edu

ORCID: 0000-0002-1434-7561

Resum

A partir del canvi de segle XX al XXI i amb un relleu generacional lligat a l'emergència d'una nova generació de realitzadores, el territori rural català ha pres una rellevància que no havia tingut fins ara. El cinema de Carla Subirana, Neus Ballús, Eva Vila, Carla Simón o Elena Trapé permet plantejar un seguit de qüestions que tenen a veure amb la hibridesa del gènere cinematogràfic, la porositat de la frontera entre ficció i no-ficció, el protagonisme femení, el retorn o la vinculació amb la terra, la dicotomia joventut/vellesa, la maternitat, la presència directa o indirecta del jo autobiogràfic i l'ús del català com a llengua de comunicació normal en la majoria dels films. Aquest article pretén investigar aquests paràmetres en relació amb la narrativa catalana contemporània, amb protagonisme també d'escriptores (Carlota Gurt, Imma Monsó, Irene Solà, Anna Ballbona, Mercè Ibarz), amb presència destacada de l'espai rural, amb la utilització del català en les diferents formes dialectals i amb una mirada provinent d'un jo narratiu amb clares implicacions autobiogràfiques.

Mots clau

Cinema català contemporani; Narrativa catalana contemporània; Cinema d'autora; Literatura d'autora; Espai rural; Autobiografia

Abstract

Since the turn of the 20th century, the Catalan rural territory has taken on a newfound relevance as a result of the generational shift marked by the emergence of a new generation of female filmmakers. The films of Carla Subirana, Neus Ballús, Eva Vila, Carla Simón, and Elena Trapé allow us to raise a series of questions related to the hybridity of filmic genres, the porosity between fiction and non-fiction, the growing presence of women, the return to or the connection with the land, the dichotomy between youth and old age, motherhood, the direct or indirect presence of the autobiographical self, and the use of Catalan as the normative language of communication in most films. This article aims to explore these parameters in contemporary Catalan narrative as well, featuring reflections on female writers (Carlota Gurt, Imma Monsó, Irene Solà, Anna Ballbona, Mercè Ibarz) who make use

of rural space, Catalan in different dialectal forms and narrative selves imbued with transparently autobiographical implications.

Keywords

Contemporary Catalan cinema; Contemporary Catalan narrative; Auteur cinema; Catalan literature; Rural space; Autobiography

Taula de matèries

1. Introducció
2. El retorn a la muntanya o la remitificació de la terra alta
3. Suburbia o la metàfora del cos deteriorat
4. El “Far West” català o la crònica de la desaparició d’un món
5. Per concloure
6. Obres citades

1. Introducció

Classificar la producció cinematogràfica catalana de les darreres dècades del segle xx i primeres del xxi és complicat i pot pecar de reduccionisme. Si partim, però, de l’anomalia que ha suposat la feblesa industrial del cinema català, atribuïble de manera destacada a la inexistència d’una política estatal favorable, a les dinàmiques de producció inherents al fet cinematogràfic i a haver de competir amb una cultura forta i plenament assentada —també lingüísticament— com la castellana, podem apuntar tendències sense voluntat totalitzadora. Conscients d’aquest fet, si ens fixem en la representació del “territori català” en els films, podem plantejar, seguint Losilla (2014), dos models principals. En primer lloc, aquell que, des de l’adveniment de la democràcia, ha tingut entre els seus objectius reivindicar la llengua tot utilitzant-la i formar un públic per a una possible indústria catalana. A partir d’aquí, s’han promogut operacions més o menys programàtiques de recuperació de la memòria històrica, amb films com *La ciutat cremada* (1976) d’Antoni Ribas i *Companys, procés a Catalunya* (1979) de Josep M. Forn), pel·lícules fruit d’adaptacions de títols literaris catalans de prestigi (*Un negre amb un saxo* (1989) i *Gràcies per la propina* (1997) de Ferran Torrent/Francesc Bellmunt, *La punyalada* (1990) de Marian Vayreda/Jordi Grau o *Solitud* (1991) de Víctor Català/Romà Guardiet), i el sorgiment d’una comèdia amb voluntat “cosmopolita”, però amb un fort arrelament autòcton, que té en Ventura Pons l’exemple més destacat,¹ amb una filmografia que pretenia visualitzar una Barcelona “en tots els seus racons, en tots els seus estrats socials i, també, en tots els seus registres vitals i lingüístics” (Losilla 2014, 19).

Enfront d’aquest cinema, un altre model feia de l’“estranyament” a la realitat territorial un dels trets més característics. De nou, el plantejament és reduccionista,

¹ Juntament amb Ventura Pons, Losilla (2014, 20) esmenta també la filmografia de Francesc Bellmunt: *L’orgia* (1978), *Salut i força al canut* (1979), *La quinta del porro* (1981), *La batalla del porro* (1981), *Pa d’àngel* (1983), a les quals podríem afegir les ja citades *Un negre amb un saxo* i *Gràcies per la propina*.

però en aquest segon grup, i depenent de les circumstàncies personals i de producció de cadascú, podem apuntar Bigas Luna, especialment la trilogia ibèrica formada per *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de Oro* (1993) i *La teta i la lluna* (1994), en què el territori real —també el domini lingüístic català— es converteix en metàfora d’una Espanya en aparent transformació; l’obra de cineastes com José Luis Guerín i Isabel Coixet, volgudament internacional tant pel que fa a la temàtica com a la ubicació territorial, i, més endavant, l’obra de Jaime Rosales, Isaki Lacuesta o Albert Serra, en què el referent espacial no ha estat, majoritàriament, el territori català. En qualsevol cas, en cap d’aquests dos grups, el territori rural no ha estat especialment significatiu, amb l’excepció de les adaptacions literàries esmentades més amunt i, en un registre ben diferent i d’acord amb una recerca personal, dels films de Marc Recha, sobretot a *Pau i el seu germà* (2001) i *Dies d’agost* (2006).

A partir del canvi de segle i amb un relleu generacional lligat a l’emergència d’una nova generació de realitzadors i, sobretot, de realitzadores, el territori rural català ha pres una rellevància que no havia tingut fins ara (Losilla 2014; Castelló 2023). És el cas de pel·lícules com *Nedar* de Carla Subirana (2008), *La plaga* de Neus Ballús (2013), *Penélope* d’Eva Vila (2017), *Estiu 1993* (2017) i *Alcarràs* (2022) de Carla Simón, *Els encantats* d’Elena Trapé (2023), entre d’altres.² Aquest cinema permet plantejar un seguit de qüestions que tenen a veure amb la hibridesa del gènere cinematogràfic i la porositat de la frontera entre ficció i no-ficció, amb el protagonisme femení, el retorn o la vinculació amb la terra, la dicotomia joventut/vellesa (Girona 2021), la maternitat, la presència directa o indirecta del jo autobiogràfic i l’ús del català com a llengua de comunicació normal en la majoria dels films, cosa que, potser, permet establir un lligam entre el territori i la llengua.

L’article pretén investigar aquests paràmetres en relació amb la narrativa catalana del començament del XXI, amb protagonisme també d’escriptores, amb presència destacada de l’espai rural fins al punt que la crítica ha parlat de “neoruralisme” (Resina i Viestenz 2012)—, amb la utilització del català en les diferents formes dialectals i amb una mirada provinent d’un jo narratiu amb clares implicacions autobiogràfiques. Alguns exemples recents els trobem en novel·les com *Joyce i les gallines* (2016) i *No soc aquí* (2020) d’Anna Ballbona; *Els discs* (2018), *Canto jo i la muntanya balla* (2019) i *Em vas donar els ulls i vaig mirar les tenebres* (2023) d’Irene Solà; *Les possessions* (2018) de Lluïcia Ramis; *Permagel, Boulder i Mamut* (2018–2022), d’Eva Baltasar; *Sola* (2021) de Carlota Gurt; *Terres mortes* (2021) de Núria Bendicho; *Germanes* (2020) i *La mestra i la bèstia* (2022) d’Imma Monsó, sense oblidar les primeres manifestacions del fenomen —de *Pedra de*

² Segurament podríem incloure-hi *Un amor* (2023), de Coixet, que, tot i convertir l’exploració de les contradiccions del desig femení en tema del film, ho fa en un marc rural altament simbòlic d’acord amb el mateix tractament de l’espai rural en la novel·la *Un amor* (2020), de Sara Mesa, adaptada per la cineasta. També podem consignar, en aquest període, pel·lícules de directors, com és el cas de les dues pel·lícules de Marc Recha, ja esmentades, a les quals podríem afegir la seva última producció, *Ruta salvatge* (2023); i també Mikel Gurrea (*Suro*, 2022), Pau Calpe (*Tros*, 2022), basada en la novel·la de Rafael Vallbona del mateix nom (2017), i Christophe Farnier amb el tríptic documental: *El somni* (2008), *La primavera* (2012) i *L’eternitat* (2022), a més de la ficció *El perdut* (2016), entre d’altres.

tartera (1985) de Maria Barbal a *Primavera, estiu, etc.* (2011) de Marta Rojals— ni el conjunt de l'obra narrativa de Mercè Ibarz, editada amb el títol de *Tríptic de la terra* (2020), que comprèn *La terra retirada* (1993), *La palmera de blat* (1995) i *Labor inacabada* (2020).

Davant de la connexió que s'estableix entre cineastes i escriptors se'ns plantegen diverses preguntes: en primer lloc, la presència dels elements suara esmentats en obres literàries i cinematogràfiques és fruit d'una relació estreta entre escriptors i cineastes, al fet de compartir uns mateixos referents literaris i culturals, o obeeix a una resposta espontània i col·lectiva a una situació social i política concreta? En segon lloc, el tòpic del “retorn” a l'àmbit rural, compartit amb una part important de la narrativa catalana d'autor masculí (Puig 2019),³ es pot interpretar com una resignificació o una desmitificació del mite de la “Muntanya catalana” en el context de la globalització? Finalment, fins a quin punt l'adopció d'uns models lingüístics que responen a la voluntat de reflectir la diversitat i complexitat de la realitat present contribueixen a produir un efecte desnacionalitzador (Illas 2021)?

Aquestes preguntes i les obres que les han generades han estat el punt de partida del text que proposem: un article que pretén ser una aproximació inicial a una investigació sobre el retorn al “ruralisme” en diferents aspectes de la cultura i que, com a primer pas, proposa establir una taxonomia i una visió de conjunt més que no pas una anàlisi aprofundida de cadascuna de les obres cinematogràfiques i literàries seleccionades. El corpus d'obres escollit, d'acord amb la relació que creiem poder establir entre els films i les novel·les, és, pel que fa al cinema, *Nedar*, *La plaga*, *Penélope*, *Estiu 93*, *Alcarràs* i *Els encantats*; i, pel que fa a la literatura, *Joyce i les gallines* i *No soc aquí*, *Tríptic de la terra*, *Sola*, *La mestra i la bèstia*, *Canto jo i la muntanya balla* i *Em vas donar els ulls i vaig mirar les tenebres*. Tot plegat embolcallat per l'ombra allargada de la novel·la *Solitud* (1905) de Víctor Català, que de manera conscient o inconscient es troba a la base de l'educació sentimental d'unes escriptores i realitzadores que es pot dir que han accedit per primera vegada i de forma normal a la tradició literària en català i n'han interioritzat símbols i mites.

2. El retorn a la muntanya o la remitificació de la terra alta

En tres dels films esmentats més amunt —*Nedar*, *La plaga* i *Penélope*— hi ha una clara vinculació entre el personatge femení, que és una dona gran, i el territori on viuen o han viscut aquestes dones, amb les quals, d'una manera o altra, les

³ Des de començament del segle XXI (Matas 2021), veus narratives emergents com Francesc Serés (amb la trilogia *De fems i de marbres*), Antoni Pladevall (*La lliça bruta*, 2001; *Massey Ferguson 35*, 2003), Joan Lluís Lluís (*El dia de l'ós*, 2004); Toni Sala (*Rodalies*, 2004; *Marina*, 2010), Guillem Frontera (*La mort i la pluja*, 2007); Jordi Lara (*Una màquina d'espavilar ocells de nit*, 2008), Joan-Daniel Bezsonoff (*Guia sentimental de Perpinyà*, 2010); Joan Todó (*L'horitzó primer*, 2013) o Raül Garrigasait (*Els estranys*, 2017; *País barroc*, 2020), entre d'altres, s'afegeixen a l'exploració del territori de la infantesa que novel·listes com Baltasar Porcel (*Cavalls cap a la fosca*, 1975), Jesús Moncada (*Camí de sirga*, 1988) o Emili Teixidor (*Pa negre*) havien emprès des de les dècades dels 70 i 80 del segle XX.

realitzadores s'emmirallen i, a través d'elles, inicien, traspasant la superfície del mirall, un procés d'exploració individual i alhora col·lectiva.

Nedar, el primer llarg de Carla Subirana, és una pel·lícula documental narrada en primera persona en què la realitzadora es proposa resseguir les poques traces existents del seu avi absent, Juan Arroniz, un anarcosindicalista que va morir afusellat el 1940 en ser condemnat per uns atracaments a mà armada. D'aquest avi, del qual ni l'àvia ni la mare pràcticament no li havien parlat, la neta se n'havia fet la imatge pròpia d'un personatge de cinema negre. La recerca sobre l'avi coincideix amb el desenvolupament de l'Alzheimer en l'àvia i les primeres manifestacions de la mateixa malaltia en la mare. Com reconeix Subirana, “tenia poques dades per fer una pel·lícula sobre el meu avi. Aleshores vaig pensar que, en tot cas, seria més interessant que ho fes sobre què no en sé i no sabré mai, de manera que el buit s'ha d'omplir amb la imaginació” (Merino 2008). És en aquest context quan la memòria i, sobretot, la desmemòria —personal i col·lectiva— es converteix en el tema de la pel·lícula i troba en les capbussades a la piscina que la mateixa Subirana fa al llarg del film una metàfora del que significa submergir-se en la indagació dels propis orígens en un medi, l'aquàtic, que representa la superfície del mirall que la nedadora traspasa i de la qual surt diferent i, sobretot, més sàvia. No només pel que fa a la història familiar, sinó a la consciència de l'artefacte que està construint, a cavall entre el documental i la ficció, i de l'existència dels inevitables punts cecs. És interessant l'observació que fa Losilla quan compara la part de ficció que hi ha en la reconstrucció del passat familiar amb el component de ficció que hi ha en tot intent de reconstrucció de la memòria històrica:

Subirana se ve a sí misma nadando, cuidando de su abuela enferma, acompañando a su madre al médico e indagando sobre el pasado de ese grupo familiar, pero hay un lugar en el que no puede entrar. Cuando quiere reconstruir la figura de su abuelo, se ve obligada a recurrir a los códigos del cine negro y envolver su rostro en las brumas de un modelo cinematográfico previo. Y la pregunta surge por sí sola: esta otra ficción llamada memoria histórica ¿no estará compuesta, en el fondo, de una memoria reconstruida a partir de narraciones e imágenes?

(Losilla 2008)

En el llarg procés de recerca i de creació de *Nedar*, el personatge de l'àvia, Leonor, adquireix una rellevància especial. D'entrada, una part de les moltes imatges que Subirana n'havia enregistat des dels anys d'estudiant del grau en Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra van ser incorporades a la pel·lícula, que se sustenta en la tensió que suposa “filmar la erosión de la vida y su resurrección a través de la representación” (Losilla 2008). I és aquí on l'imaginari rural adquireix una importància que, potser, no ha estat prou remarcada. Així, el viatge que emprèn la realitzadora a la recerca de les traces de l'avi “pels camins de la guerra i la postguerra, per la vida d'un poblet del Pirineu” (Soria 2008) porta Subirana al territori d'origen de Leonor, Mont-ros, a la Vall Fosca (Pallars Jussà).

En un moment d'aquest viatge, apareix a la pantalla un pla blanc on entren els peus de la realitzadora, que trepitgen una neu immaculada. Els peus s'hi enfonsen, deixant unes petjades fondes, mentre Subirana avança. El viatge és infructuós: el secret de la relació entre l'avi i l'àvia no es desvela. Però el muntatge per tall directe que fa la realitzadora entre el pla de la neu i tota la vall, i unes imatges casolanes de Leonor menjant un préssec, mentre és incapaç de recordar la seva edat, però sí el lloc on va néixer ("Mont-ros, el porto al cor", exclama), teixeix amb un fil indeleble les històries de vida d'àvia i neta en una geografia (un espai natural i alhora carregat d'història) molt concreta. En aquest cas, el procés de pèrdua de la memòria de Leonor a causa de l'Alzheimer pot trobar un eco en aquella neu blanca, en la qual els records, les petjades a la neu, són efímers i estan condemnats a desaparèixer amb l'arribada de la calor. I, malgrat tot, Leonor recorda Mont-ros, o, millor dit, el "sent". No sembla, doncs, anecdòtic que, en el pla en què Leonor menja el préssec i exclama que porta Mont-ros al cor, hi predomini el blanc: una paret blanca, un llum de peu blanc i la camisa de Leonor, també blanca. El blanc de la neu que trepitja Subirana i el blanc de l'espai on habita Leonor connecten simbòlicament àvia i neta, no només a través de la recerca dels orígens representada per l'ascensió a la muntanya de la realitzadora, sinó per la continuïtat entre els dos personatges femenins a través del lligam emocional, inconscient i irracional, amb la terra. Així, la terra alta, la immersió en l'aigua connoten la idea de purificació, de circularitat en el cicle de la vida i, per consegüent, la superació de la mort i de l'oblit a través de la imminent maternitat de la cineasta.

Malgrat les diferències evidents de concepció i de realització, l'ascensió a la terra alta, la purificació a través de l'aigua i el tema de la maternitat constitueixen els eixos centrals d'*Els encantats* d'Elena Trapé. Tot i que, en aquest cas, la història gira al voltant d'una parella que es desfà i les contradiccions d'una mare jove obligada a separar-se d'una filla de pocs anys, és significatiu que el film s'estructuri a l'entorn de la fugida de la ciutat (Barcelona) per part d'Irene, la protagonista (Laia Costa), a un altre poble de la Vall Fosca (Antist), i que el film es pugui llegir com un viatge iniciàtic cap a l'assumpció de la solitud i, en definitiva, de la realitat. Els diferents personatges i situacions que trobarà i viurà Irene sense moure's d'Antist —un poble pràcticament abandonat, recuperat per a segones residències i on només un dels habitants és autòcton— i hiperconnectada amb la civilització —la presència dels telèfons mòbils hi és constant— és un viatge interior fruit d'una fractura emocional (Villalonga 2023) que, no per ser un cas individual, deixa de tenir un valor universal. No només perquè la maternitat, en un moment en què "és fruit d'una opció voluntària, d'una tria personal, la nova situació genera problemes nous, lligats als canvis socials del rol femení i a la diversitat del nucli familiar tradicional" (Costa 2023), sinó per l'exploració que fa la realitzadora de la dimensió mítica d'un paisatge carregat de significat cultural i simbòlic, tal com demostra el títol del film. Els Encantats és el nom d'una roca —una fractura geològica que, com la protuberància en forma de pit de dona de la muntanya de *Solitud*, manté una similitud amb el sexe femení— sobre la qual la cultura popular ha construït una

llegenda com les que explica el personatge del Pastor a la novel·la de Víctor Català i que Pep Coll ha recollit en la seva *Guia dels indrets mítics i llegendaris del Pallars Jussà* (2015), un llibre que, reconeix Trapé, els havia servit de molt, a ella i al coguionista de la pel·lícula, Miguel Ibáñez Monroy, a l'hora de construir el personatge d'Irene, "encantada y atrapada en una realidad emocional y vital de la que no sabe bien cómo salir" (Crespo 2023).

El lloc on hi ha l'esquerda a la roca, que s'endinsa paret enllà, apareix només un moment a la pel·lícula, però la sobrevola i en determina el sentit. Per aquella esquerra, explica Irene a Eric (una relació ocasional, que ha pujat fins a Antist responent a una trucada de la protagonista), surten uns éssers encantats a estendre la roba, i si t'hi acostes massa, t'encanten i t'hi quedes per sempre. Immediatament després, Irene somriu i diu que és una llegenda, una història que s'explica a les criatures perquè no s'apropin a l'esquerda. Tanmateix, la solució visual que proposa Trapé sembla contradir les paraules d'Irene. Capturats en pla tres quarts, Irene i Eric, mirant cap a l'esquerda, la directora manté en pla Irene, immòbil, amb la mirada fixa en l'esvoranc, mentre Eric s'allunya, i tot seguit mostra el contraplà des de dins de l'esquerda. Ara Irene és capturada en pla mig llarg, encara immòbil, com en suspensió. Vista des de dins la cova, a través de l'esquerda, la seva figura resta emmarcada per la foscor de les parets. I la forma que reproduïxen les dues parets pot fer pensar en un parèntesi, però també en el sexe femení.

El desenllaç de la pel·lícula, amb la immersió de la protagonista a l'aigua i la identificació plena i inconscient de la dona amb el paisatge, és la culminació del procés de conscienciació del personatge davant la realitat i l'assumpció de la solitud de l'individu inherent a l'entrada a la vida adulta. Irene, després de decidir no seguir Eric en la seva tornada a la ciutat, torna al llac on, en una escena anterior, uns amics s'han banyat. Ara és ella qui es despulla i s'hi endinsa. Trapé resol l'escena combinant dos tipus de plans. Per una banda, un pla molt proper d'Irene, un primer pla llarg lleugerament contrapicat que la captura entre dues aigües, amb la càmera mig submergida. Irene s'exclama, possiblement, per la fredor de l'aigua, però la seva mirada, més enllà del quadre, sembla buscar alguna cosa; i la seva actitud, la dimensió del pla i les muntanyes al fons, desenfocades, ajuden a transmetre una sensació de tancament, de cosa closa i, potser, la idea d'algú que busca una sortida. El següent pla, que Trapé munta per tall directe, és un gran pla general, una visió del llac i de les muntanyes que l'envolten, on Irene és tot just un puntet, difícil de distingir. De nou, el dibuix que descriu la naturalesa és circular, el llac i les muntanyes de l'entorn, com ho eren les dues parts de l'esquerda que emmarcaven Irene, als Encantats, i en el centre, la protagonista, atrapada i, aquest cop sí, sola.

Després d'això, la conversa telefònica final amb l'exparella fa que l'espectador descobreixi la veritable dimensió del desarrelament de la protagonista. L'ambigu "me'n vaig a casa" amb què Irene acaba un monòleg "personal i dolorós", entretallat per sanglots i llàgrimes (aigua, en definitiva, purificadora), incòmode per a l'espectador, que esperaria un final amb "superació mental i emocional dels

problemes” (Costa 2023), es pot interpretar, juntament amb la cançó que acompanya els crèdits de la pel·lícula —*La solitud*, de la cantant francesa Barbara, en versió de Guillermina Motta— com la constatació que “casa”, finalment, és l’interior, per contradictori, problemàtic i mancat que sigui, de cadascú.

Aquest viatge pel coneixement d’un mateix i del món a través de la identificació entre individu i natura, que a la literatura catalana ha cristal·litzat en la narrativa d’escriptors com Víctor Català i Mercè Rodoreda i es converteix en fil conductor de les pel·lícules d’autoria femenina més recents, vertebrada una part significativa de la novel·la escrita per dones aquests darrers anys. El que ens interessa remarcar, tanmateix, és el biaix irònic que dues escriptores tan diferents com Carlota Gurt i Imma Monsó han coincidit a imprimir a les novel·les *Sola* i *La mestra i la Bèstia*, respectivament. La primera se sustenta en la història d’una fractura emocional (problemes de parella estretament lligats amb el tema recurrent de la maternitat) i professional que la protagonista, escriptora, pretén superar enmig del silenci i la solitud de la muntanya i seguint els passos de la protagonista de *Solitud* amb un resultat radicalment distint a la conscienciació i assumpció de la realitat per part de la dona forta que representa la Mila. Així, si la novel·la de Víctor Català és la història de la construcció d’una individualitat, *Sola* ho és del doble procés d’autodestrucció d’una identitat femenina que es perd a l’interior d’una natura en el fons completament domesticada que només la protagonista, víctima dels seus prejudicis (eminentment culturals), converteix en salvatge davant l’estupor i la incomoditat d’un lector que espera, en el fons, la redempció del personatge, que no es produirà. Per la seva banda, Imma Monsó construeix el personatge de Severina sobre el model de la Zerafina rodorediana —un personatge mancat de prejudicis, innocent en el sentit literal de la paraula— i la llança tota sola a l’aventura del coneixement del món real (la muntanya) després d’haver-li fet passar la infantesa i l’adolescència enmig “dels silencis i els malentesos que els seus pares li van procurar sobre ells mateixos mentre l’educaven excèntricament” (Puigdevall 2023), és a dir, en la inòpia, per tal d’evitar-li no només l’experiència de la immediata postguerra en una mena de no-lloc davant del mar empordanès, sinó la mateixa identitat i activitat dels seus progenitors. És com a mestra rural que Severina anirà a parar a un poble de l’Alta Ribagorça, en ple règim franquista, una comunitat tancada a la qual el lector accedeix a través de la mirada neta i afuada de la protagonista. Malgrat les diferències evidents amb *Nedar* de Subirana, *La mestra i la Bèstia* aborda també, a través del viatge i l’experiència de la muntanya i des de la ironia, els clarobscur de la construcció d’una identitat en relació amb la transmissió de la memòria familiar i, sobretot, la reflexió sobre “com es connecta la nostra família a la memòria històrica” (Puigdevall 2023).

El grinyol espaciotemporal que experimenten, en general, les protagonistes d’aquestes obres, amb pares, mares, avis i un espai que semblen vinguts d’un altre temps i unes històries i un llenguatge ancestrals que les conformen, no és en absolut aliè a *Penélope*, d’Eva Vila. En aquest cas, la protagonista es diu Carme i ha viscut tota la vida a Santa Maria d’Oló, un municipi de la comarca del Moianès que

es converteix en un espai que transita des d'una dimensió mítica —aprofitant la proximitat de la muntanya de Montserrat— a la més estricta quotidianitat. Partint d'un senzill fil argumental —un home i una dona que mantenen una relació de joves, les vides dels quals se separen amb la partença de l'home i la possibilitat d'un retrobament, anys més tard, amb el retorn al poble on la dona ha romàs dedicada al seu ofici de cosidora—, Vila ha optat per la naturalitat d'uns actors no professionals que s'interpreten a si mateixos (Carme Tarté i Ramon Clotet) i que encarnen l'home que retorna al seu lloc d'origen i la dona que, suposadament, l'ha esperat tota la vida i que podria veure recompensada la seva espera amb un retrobament, que, contravenint les expectatives de l'espectador, no es produirà. Tots dos habiten en un lloc indefinit en l'espai i en el temps, enmig d'una atmosfera en què el temps s'atura i queda en suspensió mentre una veu en off femenina recita fragments de *L'Odissea* i se sent, a més de la música d'Alejandra Barber, el toc de les campanes, els sons de la natura i el tic-tac d'un rellotge que fan de banda sonora a la quotidianitat, a la vida reclosa d'una Carme que cus i que estableix connexió amb l'exterior a través de la visita dels familiars, de la noia que l'ajuda i d'una ràdio que tant l'informa sobre l'estricta actualitat del “procés català” com l'acompanya amb el consultori d'Elena Francis, un dels símbols sonors de l'Espanya franquista. La immersió sensorial en aquest present-passat, on s'aboleix el temps i es cronifica l'espai, aboquen l'espectador a un replantejament del mite d'Ulisses, l'heroi-viatger per antonomàsia, perquè l'home que torna amb el bagatge que ha anat recollint al llarg del viatge ha perdut qualsevol traça heroica: no és res més que un oblidat, mentre Carme/Penèlope continua cosint. Així, doncs, el film recrea, qüestiona i resignifica un dels mites clàssics per excel·lència: Penèlope, emblema de la fidelitat i la paciència, però també mare de Telèmac, el primer personatge literari masculí que “diu a una dona que “calli” perquè la seva veu no s'ha de sentir en públic” i la relega simbòlicament als espais de la domesticitat (Beard 2017, 7–9).

La pel·lícula de Vila, que, pel fet de tractar-se d'una ficció, podria fer pensar que l'elecció de la protagonista ha estat resultat d'un estricte procés de càsting, en realitat va molt més enllà, ja que estableix vincles subterrànics, emocionals, entre la intèrpret i la realitzadora. Carme Tarté havia estat modista en el poble on se situa l'acció. També l'àvia de la realitzadora —del mateix poble que Tarté— havia estat cosidora. Vila destaca en una entrevista l'emoció que va sentir en saber que la coproductora polonesa de la pel·lícula, Monika Derenda, també tenia una àvia modista, cosa que li permetia compartir records d'infantesa i formular la idea vertebradora del film: “Since then, there have been many other women with whom I have recalled our grandmothers' dressmaking workshop and what this all meant and still means for us: the example of a generation who wove our clothes so that we could wear them today” (Karajica 2018).

En aquest “exemple d'una generació que va teixir la nostra roba perquè la poguéssim portar avui” hi ha un reconeixement de la cadena de transmissió transgeneracional femenina d'una mena de saviesa ancestral, aliena a la fragmentació postmoderna a què fan referència Gullette i Molinari (2010), que té en

l'“espera” no pas una forma de submissió a l'home, ni tan sols de passivitat, sinó que “es algo activo y es algo que hoy día nos pertenece a todos, hombres y mujeres, sin diferencia de sexo ni edad. Cuando el ritmo de la ciudad nos absorbe a todos, la espera es algo más esencial que nunca.” (Freire 2018). Davant del mite ancestral que la realitzadora i el seu equip es proposen de recrear des del present, els espais que calia cercar eren espais igualment “ancestrals”:

Lo que intenté con Julián Elizalde (director de fotografía) y con todo el trabajo sonoro fue asegurar que dos movimientos universales, la espera y el retorno, estuvieran en cada imagen, en cada fotograma y en cada sonido. Como ese era el reto, había que buscar el entorno para eso, y el entorno ideal para eso nos pareció el corazón de Catalunya, ese espacio poco revisitado por cineastas o la gente en general. Allí cada casa tiene su nombre y cada casa guarda la memoria de años de guerra, de afiliaciones, de todas las cosas que han pasado en cada familia.

(Freire 2018)

No és gaire diferent del que es proposa Irene Solà (Malla, Osona, 1990) amb *Canto jo i la muntanya balla* i *Em vas donar els ulls i vaig mirar les tenebres*, totes dues novel·les situades en un lloc, entre les comarques del Ripollès i Osona, al bell centre d'allò que es coneix com la “Muntanya catalana” —el mite cultural, ideològic i polític que arrenca del primer terç del segle XIX i inicia el procés de construcció del discurs ideològic que fonamenta el regionalisme tant com el nacionalisme català (Casacuberta 2004)—, l'espai on va néixer i créixer la novel·lista. Provenient del món de les arts plàstiques, Solà assaja, en la primera novel·la, exhaurir un lloc muntanyenc antropomorfitzat a través dels temps; en la segona, és un personatge femení al llit de mort el que compendia l'evolució de les dones d'una família en un lloc indeterminat però situat a la mateixa zona. En totes dues obres, la muntanya és el lloc on s'entrellacen les històries “amb una sèrie de temporalitats i percepcions animals, inanimades i geològiques” (Illas 2021), però també fantasmals, llegendàries i lingüístiques, en una interacció de veus narratives que aboleix no només els límits temporals, sinó també la distinció entre allò humà i no-humà, entre cultura (història) i natura. Com adverteix Illas, la muntanya “aquí ja no serveix per retratar un món agrícola en desaparició (...) [ni] per construir un imaginari simbòlic que compensi les destruccions —o desterritorialitzacions, per utilitzar el terme de Deleuze i Guattari— de la modernitat capitalista”, sinó per representar el “descentrament de la subjectivitat humana” en una nova era en què els humans, després de dos segles d'explotació i creixement, han esdevingut “un agent determinant del destí de la terra i alhora un objecte sotmès a les vicissituds i moviments del planeta” (Illas 2021). Això no obstant, a diferència d'altres propostes narratives situades en l'anomenat “antropocè” (Martínez-Gil 2023), l'abolició de la jerarquia entre subjecte i objecte, la “desdiferència” de les veus narratives humanes i no humanes (Illas 2021), la fragmentació dels capítols o la mateixa “desrealització” del lloc, són neutralitzades, en el cas de les novel·les de Solà, per la força de l'espai,

de la muntanya antropomorfitzada. Així, si *Canto jo i la muntanya balla* es pot llegir com “un viatge des de la unitat d’espai per un temps pluridimensional, com fa Richard MacGuire a *Here*, però a través de les paraules” (Nopca 2019), i a *Em vas donar els ulls i vaig mirar les tenebres* les veus ancestrals, humanes i no humanes, conviuen amb internet i els mòbils, la fragmentació queda superada per la mirada d’una autora que, com Subirana i Vila, enfila i cus els fragments.

A diferència del que ocorre amb els escriptors que recorren a l’autoficció per narrar les transformacions del lloc de les quals són testimonis i que els aboquen a experimentar la buidor existencial del no-lloc (Puig 2019), les autores contemporànies aconsegueixen neutralitzar la inquietud que provoca el fragment a través d’una mirada conciliadora —no pas complaent— que segurament té molt a veure amb l’espai on situen les seves històries. Perquè l’espai rural, a Catalunya com arreu, no és un espai neutre, sinó una construcció cultural i, en darrer terme, política, amb gairebé dos segles de tradició. La mateixa força del mite per antonomàsia de la catalanitat (només cal pensar en el *Canigó* de Verdaguer o en l’“ànima catalana” que basteix Maragall sobre el pòsit de llegendes i cançons conservades i preservades en la muntanya a resguard dels estralls de la modernitat) i el paper que representen les dones en el procés de construcció i transmissió d’aquest mite, no són aliens a la mirada que realitzadores i narradores projecten sobre el món d’avui, igualment trasbalsat. Recreat per la literatura o pel cinema, aquest paisatge concret, que qualifiquem de rural i que és una pura construcció cultural, conté una ineludible càrrega emocional.

3. Suburbia o la metàfora del cos deteriorat

A la pel·lícula documental *La plaga*, de Neus Ballús, una de les protagonistes, Maria Ros, també estableix un vincle simbòlic amb Gallecs, un espai rural protegit pertanyent a Mollet del Vallès, on va néixer la cineasta el 1980. El 1968, Gallecs va estar a punt de desaparèixer amb el projecte de construcció d’una ciutat dormitori de més de cent mil habitants (Costa 2013) i s’ha convertit en l’espècie de no-lloc envoltat d’autopistes i polígons industrials que la novel·lista Anna Ballbona (Montmeló, 1980) ha ficcionalitzat en les novel·les *Joyce i les gallines* i *No soc aquí*. La crítica ha coincidit a veure en *La plaga* un “western líric” que “habita ese territorio cada vez más fértil situado en la encrucijada entre ficción y no ficción” (Costa 2013; Merino 2021) per parlar “literalmente, de la frontera, de las últimas zonas de resistencia de lo rural” (Costa 2013) a través de la construcció d’un “microcosmos on reconèixer l’esforç de la gent corrent i anònima per sobreviure, les dificultats de la vellesa, el procés d’adaptació i l’estranyesa dels que arriben a un lloc per treballar-hi i les relacions que s’estableixen entre els nadius i els migrants: això últim amb la voluntat expressa d’incidir més en l’afecte que en el conflicte” (Merino 2021). Les persones que en formen part i que s’interpreten a elles mateixes (un pagès que intenta fer agricultura ecològica i viu pendent de la plaga de “mosca blanca” que dona títol al film, un jove moldau que fa lluita lliure i es guanya la vida

treballant per al pagès, una prostituta sense clients, una dona gran que es resisteix a deixar casa seva i la seva cuidadora filipina) es transformen en personatges gràcies a “una mirada de cineasta capaç de convertir l’ordinari en extraordinari”, de parar atenció “a la gent corrent amb una certa voluntat de sublimar-la sense que això suposi idealitzar-la” (Merino 2021).

Maria Ros, un d’aquests personatges ordinaris que la mirada de Ballús converteix en extraordinaris, és la dona gran que viu en una de les masies de Gallecs fins que, per malaltia, ha de ser internada en una residència. El conflicte, en aquest cas, no és la pèrdua de memòria, el fet d’esborrar-se a poc a poc, com ocorre amb Leonor, sinó el contrari: el deteriorament físic enfront de la força mental, l’energia i la claredat de pensament i de sentiments del personatge. El jo “amenaçat” per un cos que es deteriora fatalment, que “pressiona”, es pot interpretar com una metonímia del lloc on la dona viu, un reducte rural pressionat, assetjat, per la realitat de la metròpoli, que és a tocar, que la realitzadora filma coincidint amb un estiu de gran sequera que amenaça la collita i es converteix en metàfora de la fragilitat de la vida mateixa. Novament, hi ha un moment en què s’estableix la simbiosi entre la dona i el territori: la tempesta que cau sobre Gallecs al final del film. Una tempesta forta, que salva les collites de la plaga i que fa que Maria surti al porxo de la residència i s’exclami davant la força del vent, de la pluja i dels trons, com transportada, per la força de la natura. Ballús li dedica un primer pla, en contrapicat, que mostra la dona contra el cel, exclamant-se. Maria Ros resisteix de la mateixa manera que resisteix Gallecs, i la pel·lícula, “este supuesto western crepuscular”, es converteix en “su aparente contrario: un relato fundacional (y político y generosamente humanista) sobre nuevas relaciones y resistencias, porque el sentido último de *La plaga* no es tanto el de registrar la desaparición de un mundo, sino el de proponer el fortalecimiento de uno nuevo, fundamentado en la comunicación y la comprensión del Otro, en lo que parece un territorio asediado” (Costa 2013).

En aquest territori assetjat és on Ballbona situa les seves dues primeres novel·les, *Joyce i les gallines* i *No soc aquí*. Com Ballús, Ballbona va néixer i créixer a “Suburbia”, el terme amb què l’escriptora titula l’article que va dedicar a la conferència que el filòsof francès Bruce Bégout, autor de *Suburbia: utopie ou cauchemar?* (2013), va fer dins el cicle *Ciutat oberta* del CCCB el març de 2014, presentada, significativament, per la directora de *La plaga*. Suburbia són els afores de la ciutat, la perifèria, un interval entre la ciutat i la natura, un no-lloc percebut de manera estereotipada com un rebuig (“tot allò centrifugat a la perifèria és desconegut, fa angúnia o no té interès”) i que Bégout aconsegueix capgirar. De la conferència, Ballbona en destaca la afirmació “que els afores “és un espai sense límits”, on la negativitat es converteix en crítica i creativitat. Als afores, hi neix un “nou underground” i expressions artístiques “d’una vitalitat que no es troben al centre històric, on tot és façana” (Ballbona 2014). I aquesta vitalitat és el que explicaria la “pel·lícula entendridora i punyent que és *La plaga*”, perquè Ballús forma part de la perifèria i alhora és capaç de projectar-hi una mirada des de fora,

una mirada “que no és compassiva” ni “buida”, sinó “carregada de significat”. La realitzadora, conclou Ballbona, “ha trepitjat aquells polígons, aquells barris de pujades i baixades, els pisos estrets sense ascensor, les cases isolades o els centres comercials amb el neó que trepana la vista” (Ballbona 2014).

I això és el que fa la mateixa Ballbona en les seves dues novel·les. Des de dintre i al mateix temps des de fora de Suburbia —les protagonistes i alter ego de la narradora hi han crescut i se n’han separat—, Ballbona recorre al distanciament irònic a l’hora de construir un microcosmos que actua “com a metàfora de totes les perifèries” (Trigo 2020, 68). Lluny de la compassió o de la commiseració pròpies d’aquelles persones que aconsegueixen desclassar-se o, com es diu en un moment de *No soc aquí*, tenen “el do” de traspasar fronteres, Ballbona converteix les rèmores del món rural ofegades pel teixit de la gran metròpoli en la metàfora de la complexitat, la diversitat i les problemàtiques del món real. Per això, les seves protagonistes parteixen de la sensació d’estranyesa i de l’impuls a indagar sobre els materials humans, lingüístics i culturals de què estan fetes i que, d’alguna forma, en determinen l’existència individual. D’aquesta manera, les novel·les de Ballbona se situen en un fèrtil terreny fronterer, en un món estrany —“un altre món, el món de pagès que gairebé s’ha perdut, però que es conserva en la memòria” (Sala 2020)— fet de múltiples capes de realitat i, sobretot, de les diverses i encreuades històries que, com puntualitza la narradora, “sempre t’han explicat, que no has viscut, i els mateixos records poden tenir un aire de llegenda, de conte” (Sala 2020).

Així, de la mateixa manera que Ballús s’emmiralla, a través de la càmera, amb el personatge de Maria Ros, Ballbona, amb les seves dues protagonistes, es converteix en “dipositària, com la seva mare i com tantes altres dones, d’una memòria d’històries i de maneres de dir” (Sala 2020). Sobretot de l’àvia, la saviesa “ancestral” de la qual vacuna la protagonista “contra el bluf de la postmodernidad” (Amat 2016). És, doncs, el llenguatge, el lèxic familiar, el que conté la complexitat d’un món i la clau dels orígens. Com sentència Ballbona, “les històries i la llengua són el nostre país” (Sala 2020).

4. El “Far West” català o la crònica de la desaparició d’un món

Continuïtat, transmissió, permanència, retorn, espera activa, són conceptes que defineixen l’imaginari rural del cinema i la literatura d’autora dels darrers anys. No només l’imaginari que coincideix amb l’espai de la muntanya, sinó també el que hem anomenat “Suburbia” d’acord amb la constatació que, ara mateix, tot allò que no és pròpiament ciutat n’és una continuació, en un món globalment urbà. Per això, les terres de l’oest, des del Segrià i el Pla d’Urgell a la Franja de Ponent, tòpicament considerades el “Far West català” (Merino 2020) comparteixen, passades pel sedàs d’escriptors i cineastes, un mateix significat simbòlic, per més que films com *Alcarràs*, de Carla Simón (Barcelona, 1986) o *Tríptic de la terra*, de Mercè Ibarz (Saidí, 1954), incorporin la crònica de la desaparició d’un món al retorn (gosaríem dir reconciliador) de les dues autores als espais de la infantesa i adolescència.

Simón va afirmar en una entrevista que “*Alcarràs* també connecta amb una part de la literatura catalana recent ambientada al món rural, sobretot aquella que fa atenció a com hi desapareixen unes formes de vida” (Merino 2020). La seva primera pel·lícula, *Estiu 1993*, també és fruit d’un “retorn” al paisatge de la infantesa després de ser acollida pels oncles materns després de la mort de la mare a causa de la sida. En aquest cas, el personatge alter ego de la cineasta, Frida, passarà de viure a Barcelona a una masia enmig del bosc a la Garrotxa, prop de Les Planes d’Hostoles, i el procés d’exploració, coneixement i acceptació del nou entorn és paral·lel —i tan complex i alliberador— com el procés d’identificació amb la figura de la mare morta a partir de les connexions que la nena estableix entre una figura de santa Rita que troba al bosc i la seva mare. Hi ha una vinculació vivencial, emocional, familiar, fins i tot maternofilial, amb aquests territoris i, sobretot, un lligam amb allò ancestral, atàvic i inconscient representat per una imatge religiosa situada al costat o damunt d’una font que remet a la cultura popular i, de rebot, a l’ús que d’aquesta mateixa imatge fa Víctor Català a *Solitud*, en què l’aigua del Bram, la capella natural de sant Ponç, simbolitza la força, la vida i la fertilitat, inherent a una natura profundament humanitzada, culturitzada, que ha estat representada a través del llenguatge, les frases fetes, les cançons, les llegendes i les rondalles, i que s’ha transmès tradicionalment per via femenina.

A la pel·lícula, Simón resol la relació entre Frida i la imatge de santa Rita repetint gairebé el mateix enquadrament en les tres primeres ocasions en què la nena s’apropa al lloc on ha trobat la figura. Aquesta precedeix l’aparició de la protagonista, enquadrada en un primer pla, fet càmera en mà, que s’atura a pocs metres d’ella i la contempla fixament, uns instants, abans no hi diposita diversos objectes —com si d’exvots es tractés— perquè la seva mare els trobi: un paquet de cigarrets, un vestit blanc amb llunes negres. En l’escena, tan important com la imatge és la banda sonora que reproduïx el piular dels ocells, l’aigua que cau; una sonoritat que situa en primer pla la *veu* de la natura i que, en la seva reverberació, fa sentir a l’espectador la dimensió primigènia d’allò natural, establint un mena de sincretisme que uneix la imatge religiosa de la santa i el so pagà d’aquell espai. En la darrera visita que hi fa, és de nit, i la composició visual varia. En la foscor, el llum que porta Frida només il·lumina petits fragments de l’entorn, i el so de la nit encara pren més protagonisme: els grills, altres insectes nocturns que volen i el so persistent de l’aigua es barregen amb la veu de la protagonista que crida, infructuosament, la seva mare. Davant del silenci matern, la nena opta per emportar-se, d’una estrebada, el vestit de llunes que hi havia deixat i llença fang a la figura de la santa. Aleshores, per tall directe, Simón munta un primer pla de la nena que, ja de dia, assisteix a la mort d’un xai, degollat, en una acció que remet a la matança del porc o d’altres animals en aquell entorn rural, però que, muntat després de l’escena anterior, adquireix la dimensió d’un ritual d’iniciació, de pèrdua de la innocència i de consciència de la realitat.

De fet, podem resseguir aquesta mateixa línia interpretativa si pensem que *Alcarràs*, a més de “la dificultat per part de la petita pagesia de continuar cultivant

les terres” i el retrat de “tot un món que s’acaba” (Merino 2020) representat pels camps de presseguers condemnats a conviure amb els camps de plaques solars, pretén sobretot fixar el món perdut de la infantesa de l’única manera que és possible fer-ho, a través de la forma artística, la mirada del jo capaç d’ordenar, informar i immortalitzar aquest món, carregat de simbologia. Per això, cada vegada que Merino intenta portar Simón al terreny de la crisi del món rural, la cineasta respon afirmant que, si fa cinema, “és per la por a morir”:

[E]s veu que està estudiat que les persones que des de petites viuen la mort de prop són especialment creatives. Aquesta consciència de la mort fa que vulguis deixar empremta. Un cop l’has viscut de tan a prop, la sents per sempre. És la necessitat de no deixar aquest món sense que en quedi alguna cosa. No sé si és una actitud egoista, però deriva en un desig de transmissió, de deixar quelcom que et transcendeixi. I aquesta possibilitat hi és amb la cultura, que és el que resta, amb qualsevol mena d’art.

(Merino 2020)

I, més endavant, insisteix en la importància que, ja al guió de la pel·lícula — d’autoria compartida i publicat en forma de llibre (Simón i Vilaró, 2022)— han tingut les cançons, les llegendes i tot allò que “amb les variants que hi hagi, tanta gent hi reconegui coses que apel·len a les seves experiències, als seus records” (Merino 2020). Com la llegenda de la “marquesa de Tornabous”, que forma part de l’imaginari popular o la *Cançó del pandero* que els personatges del Padrí i de la petita Iris canten a Alcarràs i que Simón reconeix que “vam fer una barreja de *Cançó del pandero* (que s’interpretava antigament per al Corpus Christi, i que les dones del camp van incorporar, fent-ne improvisacions, mentre hi feinejaven, com ara collint la fruita) amb una lletra inspirada en les cançons de segar i batre” (Merino, 2020). A l’universal, doncs, s’hi arriba a través d’allò més local i més íntim, malgrat el control estricte a què sotmet Simón un material altament sensible que procedeix, novament, de la figura de la mare, però, aquesta vegada, de la mare adoptiva de la cineasta i la seva família, “que és tan diversa i complexa que encara em pot donar més joc” (Merino 2020).

També amb el retorn a la mare, Ibarz posa punt i final al *Tríptic de la terra*, una obra que l’escriptora ha anat construint al llarg de trenta anys, amb la publicació de *La terra retirada* (1993), fins a la seva culminació, coincidint amb l’eclosió del retorn de l’imaginari rural a la narrativa i el cinema, amb *Labor inacabada*, un text breu, poètic i conclusiu. Periodista i escriptora gràcies al fet que, amb catorze anys, “l’edat ritual que al poble volia dir començar a treballar el terme”, les màquines “havien entrat a l’agricultura i a casa no em necessitaven” (Ibarz 2020, 19), es converteix en una de les primeres cronistes, des de dins i des de fora, de les transformacions que experimenta el món rural a la zona de la Franja: “Quan fa més de vint-i-cinc anys vaig escriure *La terra retirada* i *La palmera de blat* em van guiar els canvis, (...) com ara en les paraules per designar els treballadors agrícoles que

havia anat sentint a casa. El iaio era un llaurador, el pare un pagès primer i després un agricultor, mon germà un empresari agrícola” (Ibarz 2020, 7). Un cop arrencats els darrers fruiters, després de la jubilació del germà i de la pèrdua definitiva de la possessió del lloc, és quan l’escriptora reconeix en l’odi cap la transformació del món rural “un fil umbilical etern” (Ibarz 2020, 313) que la manté unida als orígens, a la terra i a la mare, i li permet assumir la condició de “llauradora literària, una pagesa de l’escriptura” (Ibarz 2020, 9). Amb l’exploració dels records de la mare i de les moltes vides possibles que, pel fet de ser dona en el món rural enmig d’una dictadura, va haver d’avortar (i que la filla convoca a través de fotografies com la d’una cosidora que remet a la protagonista de *Penélope*), es tanca un cercle. Iniciat el 1993, en plena mitificació literària del món urbà, l’obra d’Ibarz no va trobar el clima adequat per ser compresa:

M’han dit alguna volta que *La terra* va arribar abans d’hora, sense casella llavors, el 1993. Per parlar d’un món rural en actiu i els seus canvis, un món de què tots provenim i que no és sempre un món abandonat, sinó l’espill de tantes paradoxes contemporànies i com de mal dades van les coses tant en la terra com en l’aigua i el cel; per la crònica en primera persona, aleshores poc habitual entre nosaltres; per la barreja de gèneres literaris i de perspectives i punts de vista, literatura de frontera n’han dit de *La terra* i de *La palmera* i no m’ha paregut desencertat.

(Ibarz 2020, 9–10)

Com a llauradora de l’escriptura, Ibarz cava en les arrels del seu paisatge, el de l’oest, “el far west, en diuen els amics, i ric pensant en els que ho diuen sense haver vist mai els malls monegrins, les parets pelades verticals, ni el mur de Fraga ni les cares que el temps escultor hi ha dibuixat” (Ibarz 2019). Cavar, penetrar i extreure “imatges des de l’interior dels límits, sense gaires complaences que no siguin les supremes: no som aquí per a no-res, més aviat hi som per a escoltar què ens diu el paisatge” (Ibarz 2019). Com Simón, per convertir-lo en escriptura — cinematogràfica o literària— per la por de morir.

5. Per concloure

Recollint les preguntes que ens fèiem al principi de l’article, podem concloure que el cinema de les realitzadores contemporànies esdevé una expressió personal, que recrea, sobretot, mons personals. Un cinema que rebutja la gran història i la mitificació del passat i que no pretén—assentar una tradició cinematogràfica catalana. Ara bé, quan aquest cinema aconsegueix una dimensió internacional, com en el cas de les pel·lícules de Carla Simón, és perquè s’ha partit, deliberadament, d’allò local. I aquesta experiència personal pren forma a través del documental, però també de la ficció, d’una ficció que transita cap al documental i a l’inrevés. D’aquí la híbridesa que destacàvem a l’inici i que és també una resposta a la quotidianitat dels temes plantejats. Una quotidianitat i una aproximació a la realitat

que impliquen una aproximació al territori rural català feta des de l'experiència de les pròpies realitzadores a través d'un arc vivencial que cobreix totes les etapes de la vida. D'altra banda, la quotidianitat i l'experiència viscuda fan que la llengua catalana hi aparegui de manera natural com a llengua de comunicació. Es tracta, sobretot, de reproduir allò que han viscut les realitzadores, personalment o a través dels seus personatges femenins, incloent-hi els moments en què es fa evident la diglòssia, com ocorre en *Els encantats*. Ens trobem lluny, en tots els casos, de la voluntat reivindicativa de la llengua, però, també, de la impostura que pot significar, en algunes produccions catalanes, que s'esborri qualsevol rastre del català —o la seva utilització testimonial, però gens real— malgrat que la trama es desenvolupi en el territori català.

En una monografia recent, *Lignes de terre: écrire le monde rural aujourd'hui* (2020), Jean-Yves Laurichesse es pregunta per què, avui dia, els escriptors escriuen (sobre) el món rural i els lectors els llegeixen. L'autor es refereix a la literatura francesa, però el fenomen és generalitzable a les literatures europees i afecta la producció cinematogràfica actual. Explorar la connexió entre cineastes i escriptores en aquestes primeres dues dècades del segle XXI en l'àmbit cultural català ens permet concloure que l'espai rural constitueix, com a realitat en constant transformació i construcció cultural d'elevada càrrega simbòlica i ideològica, l'espai idoni on situar les seves obres. Protagonisme femení, vincle amb la terra, connexió entre joventut i vellesa, la maternitat en relació amb la recerca dels orígens, l'ús del català en diverses formes dialectals i realitats sociolingüístiques, la barreja de gèneres, el desdibuixament de la divisòria entre ficció i no-ficció, s'entenen en el context de la recerca d'una certa continuïtat enmig de la sensació de canvi, de pèrdua de punts de referència, de desconcert davant la pròpia situació en el món, com a dones i com a part de la condició humana, en un món que no se'n surt (Judt, 2010). El retorn a l'imaginari rural, en gran part, significa retorn a la realitat present —complexa i problemàtica—, que cineastes i escriptores aborden des de la perplexitat, però també —i potser a diferència dels escriptors que “tornen” als paisatges de la inquietud— des de la consciència i l'assumpció de la solitud, penèlopes modernes que hi planten cara sense nostàlgia.

Obres citades

- Amat, Jordi. 2016. “¿Qué es lo normal?” *El Subjetivo*, 8 juny, 2016.
<https://theobjective.com/elsubjetivo/opinion/2016-05-30/que-es-lo-normal>
- Ballbona, Anna. 2014. “Suburbia.” *El Punt Avui*, 14 març, 2014.
<https://www.elpuntavui.cat/opinio/article/8-articles/724552-suburbia.html>
- Beard, Mary. 2017. *La veu i el poder de les dones. Dues conferències*. Barcelona: Arcadia.
- Bégout, Bruce. 2013. *Suburbia: autour des villes*. París: Éditions Inculte.
- Cano, José A. 2023. “Romantización y pesimismo: la ola de cine “neorrural” en España.” *Cineconñ*, 10 maig, 2023. <https://cineconn.es/cine-neorrural-espanol>

- Casacuberta, Margarida. 2004. "Invenció del paisatge i control de la realitat: les imatges fundacionals de la Catalunya contemporània." *Estudis Històrics de la Garrotxa*, no 1: 93–112.
- Castelló, Enric. 2023. "The resituated rural: exploring narratives beyond the empty Spain." *Journal of Spanish Cultural Studies* 24, no. 4: 529–544.
- Costa, Jordi. 2013. "Un western lírico." *El País*, 8 setembre, 2013.
https://elpais.com/cultura/2013/09/05/actualidad/1378403527_383741.html
- Costa, Júlia. 2023. "Els encantats, retrat d'una dona en crisi." *Ara*, 11 juny, 2023.
<https://www.llegir.cat/2023/06/critica-els-encantats-delena-trape/>
- Crespo, Irene. 2023. "Els encantats (Los encantados). Reencontrarse frente al silencio de la montaña." *Traveler*, 2 juny, 2023.
<https://www.traveler.es/articulos/els-encantats-los-encantados-pelicula-elena-trape-donde-se-rodo>
- Freire, Juan Manuel. 2018. "Eva Vila: "Nunca me creí el final de La Odisea." *El Periódico*, 17 setembre, 2018. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180917/eva-vila-penelope-entrevista-odisea-homero-7036891>
- Girona, Ramon. 2021. "El tiempo, la vejez y la memoria en el cine catalán reciente." In *Envejecimientos y cines ibéricos*, editat per Barbara Zecchi. València: Tirant Lo Blanch, 459–481.
- Gullette, Margaret Mongarnroth and A. Molinari Tato. 2010. "Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del Slice-of-Life." *Debate Feminista* 42: 79–108.
- Ibarz, Mercè. 2019. "Fronteres i perifèries. Dos escriptors europeus cavadors del passat, catàrtics del paisatge i les seves històries enterrades." *Vilaweb*, 11 octubre, 2019. <https://www.vilaweb.cat/noticies/nobel-literatura-opinio-merce-ibarz/>
- Ibarz, Mercè. 2020. *Tríptic de la terra. La terra retirada / La palmera de blat / Labor inacabada*. Barcelona: Anagrama.
- Illas, Edgar. 2021. "La muntanya catalana: del pairalisme a l'antropocè." *La Lectora. Revista digital de crítica literària*, 5 octubre, 2021.
<https://lalectora.cat/2021/10/05/la-muntanya-catalana-del-pairalisme-a-lantropoce>
- Judt, Tony. 2010. *El món no se'n surt*. Barcelona: RBA La Magrana.
- Karajica, Tara. 2018. "Interview with Eva Vila." *Euroimages*.
<https://rm.coe.int/interview-with-eva-vila-eurimages/16808b2c59>
- Laurichesse, Jean-Yves. 2020. *Lignes de terre: écrire le monde rural aujourd'hui*. París: Lettres modernes Minard.
- Lladó Mas, Bernat. 2022. "El col·lapse del Noucentisme territorial. Tòpics i límits de la Catalunya Ciutat." In *L'altre món rural. Reflexions i Experiència de la Nova Ruralitat Catalana*, edited by Rosa Cerarols and Joan Nogué. Manresa: Tigre de paper, 51–67.
- Losilla Alcalde, Carlos. 2008. "Habla memòria", *Cultura/s La Vanguardia*, 12 novembre, 2008.
- Losilla, Carlos. 2014. "Com fer-se invisible sense desaparèixer. Una reflexió sobre el cinema català a la contemporaneïtat". In *La identitat projectada: cinema català*, edited by Carlos Losilla, et al. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
<https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/79445/1/La%20identitat%20projectada%2C%20Cinema%20catal%C3%A0.pdf>

- Martínez-Gil, Víctor. 2023. "Mediterrani i apocalipsi en la literatura catalana de ciència ficció." *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 22 (desembre): 499–516.
- Matas, Àlex. 2021. *Els marges dels mapes: una geografia desplaçada*. València: Tres i Quatre.
- Merino, Imma. 2008. "Desmemòria d'una època." *El Punt*, 9 novembre, 2008. https://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=3059527.
- Merino, Imma. 2021. "Persones/personatges". *El Punt.Avui*, 8 desembre, 2021. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2068694-persones-personatges.html>
- Merino, Imma. 2022. "Entrevista a Carla Simón. 'Crec que és la por a morir la que fa que faci cinema.'" *Barcelona Metròpolis*, 124 (octubre): 68–77.
- Nopca, Jordi. 2019. "Irene Solà guanya el premi Llibres Anagrama 2019." *Ara*, 21 gener, 2019. https://llegim.ara.cat/actualitat/irene-sola-guanya-llibres-anagrama_1_2699346.html
- 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.tdx.cat/handle/10803/671509>
- Puigdevall, Ponç. 2023. "La mestra i la Bèstia, d'Imma Monsó. Les diferents cares de la perplexitat." *Quadern. El País*, 18 febrer, 2023. <https://elpais.com/quadern/2023-02-18/la-mestra-i-la-bestia-dimma-monso-les-diferents-cares-de-la-perplexitat.html>
- Resina, Joan Ramon and Viestenz, William, eds. 2012. *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid i Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Sala, Xevi. 2020. "Protagonistes: Anna Ballbona. 'Tot record té alguna cosa d'invenció.'" *El Punt Avui*, 14 juliol, 2020. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1814235-tot-record-te-alguna-cosa-d-invencio.html>
- Simón, Carla and Arnau Vilarós. 2022. *Alcarràs. Una història sobre la terra, la pagesia i la família*. Barcelona: La Magrana.
- Soria, Josep Maria. 2008. "Bucear el pasado." *Cultura/s La Vanguardia*, 12 novembre, 2008: 27. <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2008/11/12/pagina-27/75254073/pdf.html>
- Trigo, Xulio Ricardo. 2020. "Anna Ballbona, No soc aquí." *Serra d'Or* 732 (desembre): 67–68.
- Villalonga, Paco. 2023. "Els encantats." *Curar les ferides emocionals*. Girona: Cinema Truffaut.