



Catalonia

34 | Premier semestre 2024

L'espai rural a la literatura i el cinema català i francòfon actuals

¿De quin (neo)realisme (neo)rural parlem quan analitzem *Alcarràs*?

What (neo)rural (neo)realism are we talking about when we analyze Alcarràs?

Àngel Quintana



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/8018>

DOI : 10.4000/12paf

ISSN : 1760-6659

Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Référence électronique

Àngel Quintana, «¿De quin (neo)realisme (neo)rural parlem quan analitzem *Alcarràs*?», *Catalonia* [En línia], 34 | Premier semestre 2024, Publicat el 01 juillet 2024, Consultat el 13 novembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/catalonia/8018> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/12paf>

Ce document a été généré automatiquement le 13 novembre 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

¿De quin (neo)realisme (neo)rural parlem quan analitzem *Alcarràs*?

What (neo)rural (neo)realism are we talking about when we analyze Alcarràs?

Àngel Quintana

Introducció

- 1 La recepció crítica d'*Alcarràs* (2022) de Carla Simón ha estat marcada per diverses etiquetes simplistes. *Alcarràs* va ser definida com una pel·lícula neorural que podia situar-se dins d'un moviment cultural que anava més enllà del cinema i s'estenia cap altres àmbits com ara la literatura. També se la va etiquetar d'obra neorealista. Aquestes etiquetes han estat utilitzades sense plantejar-se de què s'estava parlant quan es parlava de neorealisme, sense aprofundir que no hi va haver un sol neorealisme, sinó molts neorealismes que plantegen aproximacions molt diverses al fet de com el cinema s'apropa a la realitat. En el present treball partim de la idea que el neorealisme va ser sobretot una ètica d'una estètica, respecte a la forma com el cinema podia capturar la realitat i com podia incidir en els debats morals generats en la immeditada postguerra. Actualment persisteix en la pel·lícula una estètica realista, però subjecte a una nova ètica de la mirada i del respecte cap a la realitat. Estem davant d'una obra realista que parteix d'uns referents previs i que crea una concepció molt determinada del realisme cinematogràfic.
- 2 Els llocs comuns creen lectures esbiaixades que a vegades no acaben d'aprofundir en la veritable naturalesa de l'obra, ni en el diàleg que aquesta pot establir amb altres tradicions fílmiques o literàries. És per això que volem preguntar-nos: quin és el model de realisme cap el que ens trasllada *Alcarràs*? Quines són les tradicions del realisme cinematogràfic que convergeixen a *Alcarràs*? El present article no pretén dur a terme una genealogia exhaustiva dels realisme(s) sinó una reflexió sobre com alguns models estètics del passat apareixen de forma involuntària en l'estètica d'*Alcarràs*.

- 3 La nostra reflexió s'empara en la vella idea exposada per Aristòtil, en la seva *Poètica*, quan manifesta que l'ésser humà és un animal mimètic ja que «es a partir de la imitació que se adquiren los primeros conocimientos»¹. L'altra punt de partida és el pensament expressat per Eric Auerbach a *Mimesis*², on l'autor va investigar com la realitat ha estat representada en la literatura al llarg de diferents períodes de la història, per arribar a la conclusió que les convencions socials de cada època condicionen l'escriptura. Al llarg de la història del cinema, s'han anat teixint una sèrie de camins per a donar una forma realista a una pel·lícula. Pier Paolo Pasolini va plantejar el problema afirmant que, a diferència de l'artista que segons Ernst Gombrich utilitzava una sèrie de formes dels estils de l'art de la seva època³, el cineasta se situava enfront de la realitat de la qual seleccionava i rebutjava allò que l'interessava : «L'auteur cinématographique ne tire pas ses signes de l'intérieur d'une boîte ou d'un sac, mais du chaos»⁴. En el cinema, el realisme és un mètode que serveix per a qüestionar què és la realitat i com aquesta s'inscriu en l'esfera del que és visible. Pasolini opinava que si el cinema extreu els signes del caos del món, el més important era definir com la realitat podia arribar a significar. El cineasta havia de capturar i ordenar el caos fins a convertir-lo en escriptura i atorgar-li un sentit⁵.
- 4 *Alcarràs* de Carla Simón vol crear un règim de transparència respecte de la realitat. La cineasta imita la vida quotidiana d'una família pagesa de la comarca del Segrià i en fer-ho, utilitza un seguit de dispositius, d'entre els quals destaca la presència d'actors no professionals com a protagonistes. La seva intenció és establir un nivell de versemblança que s'ajusti a les convencions realistes, però aquestes convencions no sorgeixen del no res, sinó que són el resultat d'un vell debat teòric que prové de la literatura i va instal·lar-se en el cinema. Per entendre-ho, ens centrarem en tres etapes claus de la relació entre el realisme i el cinema, buscant correspondències amb el món rural. Aquests tres moments són el pas del naturalisme literari al cinema encarnat en la figura d'André Antoine i la seva adaptació de *La terre* (1887) d'Émile Zola; l'aproximació des de la ficció, però amb inspiració documental, que va dur a terme Georges Rouquier a *Farrebique* (1946) i les propostes estètiques sorgides en el primer neorealisme.
- 5 En els casos que examinem hem rebutjat explícitament la idea d'una referència directa al documental, ja que les mirades realistes de ficció són diferents de les mirades documentals cap a la pagesia, que a la mateixa època de *Farrebique*, van establir Paul Rotha o Robert Flaherty. També hem obviat algunes mirades de ficció cap al món rural com la de *Zemlyà*, (1930) d'Aleksandr Dovjenko, on la seva visió lírica i la seva exaltació de progrés estaria molt lluny del discurs d'*Alcarràs*. Una altra línia d'influència podria ser l'establerta per *L'albero degli zoccoli*, (1978) d'Ermanno Olmi o *Y' aura t'il de la neige à Noël* (1996) de Sandrine Veysset que, des de la ficció, poden establir vincles amb *Alcarràs*. En el primer cas, la mirada mística d'Ermanno Olmi recrea un món antic, desaparegut, i en el segon, proper en molts d'aspectes a la pel·lícula de Carla Simón, hi ha un dramatisme intern centrat en una hipotètica relació incestuosa que desvia la pel·lícula del retrat de la vida camperola.

El naturalisme al cinema, la influència d'André Antoine

- 6 Si ens preguntem quin és l'origen del realisme cinematogràfic no podem obviar el pensament i l'obra d'André Antoine, fundador del Théâtre Libre de París, on va introduir l'estètica naturalista. Antoine és el cineasta que permet la transició dels

models del realisme literari del XIX cap el realisme cinematogràfic. Antoine és conegut com a director teatral per haver revolucionat l'escena del seu temps, però també com a autor de diferents pel·lícules claus del cinema francès dels anys vint, entre elles l'adaptació de *La terre* d'Émile Zola.

- 7 André Antoine va transformar l'escenari teatral en l'espai d'una representació capaç d'evocar la realitat del món històric. En els seus textos va establir una separació entre allò que ell mateix va arribar a definir com a procés d'oposició entre la posada en escena material i la posada en escena immaterial. Els elements que integren l'escena material són bàsicament el decorat, els accessoris de *l'atrezzo* i la llum que ambienta l'escena. En canvi, els elements immaterials són la interpretació, el moviment i el diàleg. Mentre l'escena material crea un espai, la immaterial recrea uns personatges i els atorga vida. Antoine va centrar el treball en el procés de transformació de la disposició dels actors a l'escenari i en establir un canvi radical en la concepció de l'escenografia. En els seus muntatges va lluitar perquè els actors prenguessin consciència que la veu no era l'únic instrument del seu treball interpretatiu i que la utilització del cos era fonamental per poder arribar a atorgar una certa versemblança a la representació, suggerint així un nou mètode interpretatiu que inspiraria, anys després, les aproximacions naturalistes de Stanislavski⁶. Com a bon hereu del pensament positivista, va creure que «c'est le médium qui détermine les mouvements des personnages et non les personnages qui déterminent le médium», per aquest motiu «le décor devait avoir, au théâtre, la même fonction que les descriptions en littérature»⁷.
- 8 Antoine va escriure alguns textos sobre cinema entre 1919 i 1921, el seu període més actiu com a realitzador –«L'avenir du cinéma», «Propos sur le cinématographe», «La cinégraphie française» i «Le public»–, que estableixen una clara correspondència amb els debats sorgits a la crítica cinematogràfica francesa a principis dels anys vint. Moltes de les qüestions exposades en aquells anys són claus per entendre com certs models de realisme han arribat fins la contemporaneïtat i encara perduren⁸. Als anys vint, hi havia una tendència dominant preocupada per buscar la puresa del cinema i per aconseguir apartar l'art cinematogràfic del seu servilisme respecte a altres sistemes artístics. Davant d'aquest model, Antoine va buscar una manera de dignificar la relació del cinema amb la literatura, fins al punt de reivindicar la necessitat que determinats autors literaris s'apropessin a la pantalla per donar-li una certa carta de noblesa cultural. Aquest fet es posa clarament de manifest a «L'avenir du cinéma», on lamenta que la realització d'una pel·lícula hagi esdevingut un treball únicament de caràcter fotogràfic. Antoine carrega contra el poder que posseïa la càmera com a principal element de caràcter expressiu –«L'objectif de l'appareil photo domine tout»– i sembla introduir de forma progressiva una certa vindicació d'un cinema de la posada en escena, més obert al treball de direcció escènica que no pas al poder plàstic de l'enquadrament⁹.
- 9 L'adaptació que realitza de *La terre* d'Émile Zola, entre el 1919 i el 1921, es pot considerar com un interessant model de relació entre les arts per aconseguir una transparència del representat. *La terre* va ser escrita l'any 1887 i és el volum quinzè dels Rougon-Macquart. Zola vol retratar el component animal dels sistemes de vida rural, vol capturar les baixes passions d'uns personatges lligats a la terra. El vell Fouan, una mena de rei Lear, reparteix els seus bens entre els seus fills i s'adona que les arrels l'acaben transformant. El seu fill, Buteau arriba a una situació límit quan la pròpia

animalitat el porta a l'assassinat de Françoise, la seva cunyada. En la novel·la, hi ha una visió molt negra del món camperol, on els personatges són com bèsties atrapades en la seva animalitat. És com si la terra fos el territori d'allò ancestral, incurable i pervertit que s'oposa al concepte de societat moderna i urbana que ha creat una altra experiència de la percepció.

- 10 A *La terre* d'André Antoine, l'element fonamental és l'ús del paisatge perquè trenca amb l'artifici i dona un punt de veritat. El treball interpretatiu és dut a terme per actors de teatre que busquen un cert artifici en la interpretació. Al llarg de tota la pel·lícula, hi ha una tensió en la dificultat de trobar un equilibri entre la reproducció fílmica del món filmat i els processos retòrics de construcció de la realitat característics de la ficció. Existeix una tensió entre el que Antoine qualifica com el món extern i el món intern, entre el paisatge i l'actor o l'actriu. En el moment de filmar el paisatge es va traslladar a la regió de Beauce i va filmar la terra amb un respecte que contradeia la novel·la. El paisatge agrari és el protagonista, fins al punt que sembla com si el drama estigués en un segon pla. Hi ha una clara obsessió per trobar, en el paisatge natural, una sèrie de relacions amb la pintura dels ruralistes francesos del segle XIX –Millet, Breton, Hédouin, La Thangue–. El decorat deixa de ser un simple element naturalista i busca establir un joc referencial amb la pintura. Els pintors que inspiren Antoine són pre-impresionistes i van donar la seva visió del camp a partir d'un patetisme i una noblesa que anava més enllà de la visió descriptiva. La referència pictòrica estableix una tensió amb el rerefons naturalista de la novel·la de Zola, en què els personatges estan atrapats en la misèria i són dominats pels seus instints despòtics. Hi ha, a *La terre* d'Antoine, una interessant tensió «entre la belleza moral de los campesinos y su apego a la tierra y la fuerza de lo que es instintivo»¹⁰.
- 11 Un cop posada en context *La terre* d'André Antoine, és interessant veure com aquesta vella pel·lícula muda apunta unes reflexions que poden ajudar-nos a entendre millor els plantejaments teòrics d'Alcarràs de Carla Simón. Així, és molt interessant veure el pas de la visió negra de la terra de Zola a la visió pictòrica d'Antoine. Antoine parteix del repte de buscar un equilibri que li permeti aconseguir que la terra no sigui ni un espai fosc, ni un espai idíl·lic. El món rural ha de mostrar la seva bellesa a partir de la realitat, no a partir de la forma com es projecta en la imaginació de l'espectador. L'any 1921, el debat que proposa Antoine no és altre que el de com trencar l'artifici de la representació teatral per donar una versemblança fílmica al paisatge. Els personatges són actors i estan reduïts a la funció de comparses d'un drama que segueix la trama de la novel·la a de Zola, però que sembla interessar poc al cineasta. Allò que compta és trobar una relació anímica entre el món que es mostra i la veritat d'un espai. El paisatge rural no és un paisatge en transformació o en tensió, sinó un paisatge que funciona com a alteritat als excessos d'una modernitat que l'any 1921 passava per l'exaltació de la vida urbana. En l'actualitat, el paisatge rural pot ser vist al cinema com refugi en pel·lícules com *Els encantats* (2023) d'Elena Trapé o *Suro* (2022) de Mikel Gurrea, o com un espai amenaçat, *La plaga* (2013) de Neus Ballús. En certa manera, quan es parla de neoruralitat a les arts, es pot produir una tendència a considerar que el camp és un refugi per als derrotats de la ciutat i que la literatura troba en la terra una visió idíl·lica allunyada dels conflictes socials o polítics que viu la pagesia. Julià Guillamon va utilitzar el concepte d'èpica de la derrota per referir-se a una tendència generalitzada dins la literatura neorural, una literatura on el camp és refugi d'aquells que no han sabut trobar l'estabilitat a la ciutat¹¹. Carla Simón a *Alcarràs* pot caure en aquest derrotisme a partir de la idea que els personatges són conscients que estan vivint en un món que

s'acaba. La pel·lícula és la crònica de la darrera collita al mas dels Solé i, per tant, vol ser una elegia sobre un món en extinció. En ella no ens situem en el paràmetre del camp com a refugi, sinó en el del camp com a espai amenaçat.

- 12 Per altra banda, quan Carla Simón es proposa rodar, avui, una història que té com a protagonista la terra, és conscient que li cal trobar l'equilibri entre el paisatge i els personatges. La visió naturalista queda enterrada per trobar un realisme més epidèrmic, que busca la naturalitat a partir de l'autenticitat dels gestos. La cineasta arriba a la conclusió que si situa els personatges en primer terme aquests són una extensió del paisatge, el seu rostre reproduceix el paisatge:

Para mí es muy importante acompañar a los personajes emocionalmente. Es algo de lo que me he dado cuenta poco a poco. En *Alcarràs* era algo de lo que reflexionábamos muy a menudo: teníamos un paisaje muy interesante cinematográficamente y, de repente, no apuntábamos a lo bonito, sino al personaje, porque lo importante era su emoción. No fotografiábamos lo que realmente podría llamarnos, sino lo que tenía sentido para los personajes. Era una lucha interior, y para mí tenía mucho sentido que la gasasen los propios personajes, no el paisaje¹².

Farrebique, un model de cinema rural paral·lel al neorealisme

- 13 En tota genealogia sobre els models de cinema rural de caràcter realista, s'ha de tenir en compte la importància d'una pel·lícula rodada a França en els mateixos anys en què, a Itàlia, esclatava el neorealisme. Aquesta pel·lícula és *Farrebique* (1946) de Georges Rouquier. La importància de l'obra de Rouquier radica en com es desprèn de la influència literària realista per explorar els límits dels primers documentals i construir una ficció on la quotidianitat i la veritat dels personatges té més importància que el drama. *Farrebique* és clau per entendre el desenvolupament d'*Alcarràs*, ja que crea uns codis sobre les formes de filmar la vida rural que es projecten en la pel·lícula de Carla Simón.
- 14 L'any 1945, Georges Rouquier va viatjar a la població de Goutrens, a la comarca de l'Aveyron, per conèixer la quotidianitat d'una família de pagesos que vivien en una granja aïllada anomenada Farrebique. Rouquier posseïa llaços sentimentals amb la granja, ja que s'havia criat en aquell habitatge que era propietat del seu oncle. El cineasta va perdre el seu pare a la Primera Guerra Mundial i la seva mare li feia passar llargues temporades a Farrebique, on va conèixer la vida pagesa. A Rouquier, allò que l'interessava no era només l'espai natural –la granja i el paisatge de l'Aveyron– sinó la possibilitat de capturar amb més precisió les diferents feines dins la granja i veure com el ritme de les estacions marcava les activitats. *Farrebique* podria semblar un documental etnogràfic, on veiem els gestos d'amassar pa, el cant religiós entonat a la petita església o el ball festiu que es desenvolupa a l'interior d'un cafè. En la pel·lícula, la voluntat de captura d'un document sobre la vida pagesa alterna amb la captura d'alguns moments claus de la vida familiar com el naixement d'un fill, la mort del vell patriarca, la divisió de la granja o l'arribada de l'electricitat. Tots aquests elements condueixen a una poètica en la qual la realitat està sempre en primer terme, sense que hi hagi una evocació lírica que remeti, com en el cas de *La Terre* d'Antoine, cap a referents pictòrics. El document és el punt de partida per establir una ficció on els personatges reals interpreten el seu propi paper. L'any 1947, André Bazin ho va deixar clar en un text on expressa la seva admiració per la pel·lícula de Rouquier: «*Farrebique*

est une entreprise ascétique dont l'objet est de dépouiller la réalité de tout ce qui n'est pas elle, et, en particulier, du parasitisme de l'art»¹³.

- 15 L'escriptura del guió es va realitzar a partir de l'observació d'alguns moments de vida quotidiana i, en el seu mètode, es va sentir la influència del documentalista Robert Flaherty. Rouquier volia fer la reconstrucció d'alguns moments de la vida quotidiana i era conscient que únicament els camperols podien interpretar papers de camperols. El rodatge es va desenvolupar segons l'ordre de les estacions i les accions dramàtiques es van establir en el guió. En un llibre sobre el mètode de treball del cineasta, Dominique Auzel explica que transcrivia les converses que escoltava i les convertia en diàlegs¹⁴. L'equip de rodatge va ser de quatre persones. A més de Rouquier, hi havia el director de fotografia André A. Dantan, el seu ajudant Jean-Jacques Rebuffat, el director de producció Jacques Girard¹⁵.
- 16 Georges Rouquier va crear un realisme que explorava una poètica de la captura de la realitat. Rouquier tenia una preocupació clara per la transmissió del coneixement, per la recerca insaciable de la veritat i pel desig d'atrapar una veritat que només el cinema és capaç de revelar, és a dir, de donar vida a través de la ficció. En canvi, els seus mètodes partien d'un desig clar de reconstrucció. Filmava gestos, capturava la parla dialectal dels pagesos i cercava la reconstrucció antropològica d'un món. El cinema creava un pont entre la història i la memòria.
- 17 *Farrebique* ha estat considerada com un prolegomen de la modernitat cinematogràfica, com una pel·lícula que va influenciar el *cinema vérité* de finals dels anys cinquanta. El caràcter antropològic es posa de manifest en la cerca del que queda d'ancestral en l'àmbit de la vida rural. A la pel·lícula, el camp és filmat com un sistema de vida humil i una forma de subsistència. En canvi, quan ens acostem a *Alcarràs* ens trobem que el camp ja no és vist com un territori que perviu i manté les tradicions, sinó com un territori amenaçat per la desaparició, per la transformació tecnològica i per l'explotació industrial. La pel·lícula parla d'una cosa que s'acaba i al llarg del seu metratge veiem com la supervivència s'acaba convertint en un acte de resistència.
- 18 Les pel·lícules de Georges Rouquier i de Carla Simón tenen, però, en comú el fet que per als dos cineastes el retorn a la terra és també una forma de redescobrir i homenatjar la família. Rouquier va tornar a la granja per retrobar el món de la seva infantesa. Carla Simón, a *Alcarràs*, retroba un sistema de vida d'una part de la seva família. La implicació personal que té Carla Simón no és tan forta com la de la seva pel·lícula anterior, *Estiu 1993* (2018), on el món rural era el lloc d'acollida després de la mort dels pares. Encara que tornen als orígens, tant Rouquier com Simón eclipsen l'escriptura del jo per donar un protagonisme a la família com a nucli central del relat. Mentre Rouquier parteix de la seva família real, Simón crea, des de la ficció, una família de la comarca del Segrià, els Solé, que actua com a model prototípic. La família de *Farrebique* està formada per tres generacions i al final de la pel·lícula assistim a la mort de la figura de l'avi. A *Alcarràs*, els Solé també són tres generacions, però també s'exploren les relacions amb els parents propers –els cunyats amb qui el pare entra en crisi, la germana que viu a la ciutat, etc.–.
- 19 En mostrar la vida durant quatre estacions, *Farrebique* utilitza una mirada antropològica per reflectir el cicle anual de treball, en canvi *Alcarràs* insisteix únicament en la collita del préssec, encara que també fa alguna deriva a la recollida del raïm. A les dues pel·lícules, hi ha un conflicte central que té a veure amb els problemes relacionats amb l'herència i amb la transferència de la gestió de la granja. A la finca de *Farrebique*,

L'arribada de l'electricitat canvia de forma radical els rituals i els hàbits de la família. A l'inici d'*Alcarràs*, l'avi s'adona que mai no es va establir un contracte d'arrendament de la granja i el futur de la finca és inestable. L'amenaça de la creació d'un parc de plaques fotovoltaïques a la zona pot transformar els sistemes de vida i acabar amb les plantacions de presseguers. Mentre a *Farrebique* la mort del patriarca marca la fi d'un món, a *Alcarràs*, la fi del món està marcada per la mort de la finca i la seva posterior destrucció. Les diferents trames d'*Alcarràs* ens mostren la ràbia de l'avi per abandonar el seu lloc originari, l'enuig del pare per veure com la seva feina s'acaba, l'actitud dels adolescents que veuen esclatxos en el seu futur o la dels nens que transfiguren l'entorn amb els seus jocs.

- 20 Les coincidències temàtiques i estructurals no determinen una aproximació entre les maneres de fer de dues pel·lícules situades en dos moments temporals molt allunyats. Amb tot, allò interessant és veure com en la pel·lícula de Carla Simón podem trobar-hi el que podríem anomenar com una herència involuntària del mètode de Georges Rouquier. El rodatge de *Farrebique* va començar amb la captura de les imatges més documentals relatives a les tasques de cada estació i a les transformacions del paisatge. Un cop creat el marc documental, es van començar a rodar les escenes dramatitzades en interior, on hi havia la dificultat de treballar amb so sincronitzat i evitar el doblatge. Rouquier volia accentuar la naturalitat interpretativa dels pagesos a partir de la parla, de l'accent i les variants dialectals, fet que també estableix un lligam amb la pel·lícula de Carla Simón. A *Alcarràs*, tota la pre-producció es va fer per començar el rodatge l'estiu del 2020, però l'esclat de la covid19 va posposar-ho tot. La pràctica del rodatge digital va donar una certa agilitat al rodatge amb actors i actrius no professionals, malgrat que no va forçar la improvisació i va rodar amb diverses càmeres. Rouquier va haver de treballar de forma molt ajustada amb el metratge, sense poder fer masses preses alternatives. A diferència de Carla Simón, Rouquier no va haver de jugar amb l'artifici que implica la realització d'un càsting, va partir dels personatges de la seva pròpia família.

La captura de la realitat dins el debat neorealista

- 21 Si partim de la idea que el neorealisme esclata l'any 1945, amb el rodatge de *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, veurem que en el naixement del moviment hi ha sobretot una clara voluntat d'articular una nova mirada que contradigui l'estètica feixista, on l'art partia d'un clar rebuig de la realitat. La primera pregunta que es formula el cinema neorealista no és altra que la de com es pot aconseguir que la realitat entri a l'interior del cinema. La qüestió era present en els debats teòrics que es van formular a la revista *Cinema* i la trobem com a rerefons de les primeres pel·lícules neorealistes de Roberto Rossellini –*Paisà* (1946), *Germania Anno Zero* (1947)–, Luchino Visconti –*Ossessione* (1943) i *La terra trema* (1947)– o Vittorio de Sica –*Sciuscià* (1946) o *Ladri di Biciclette* (1948)–. Malgrat la coincidència en considerar la importància de la realitat, van sorgir diferents vies d'aproximar-se a aquesta realitat. No hi va haver mai un únic neorealisme, sinó múltiples neorealisme(s). Tal com va explicar Lino Micciché, un dels errors va consistir en creure que el neorealisme era només una estètica de la contigüitat que pretenia esborrar la consciència de signe de la imatge, aprofundir en la transparència, afirmar el caràcter d'empremta per damunt dels seus valors icònics i simbòlics, mentre es creava un cert rebuig dels usos propis de l'espectacle cinematogràfic. Micciché considera que

«el neorealismo fue el nombre de batalla de un combate en que los autores que creían en la ética de una estética se enfrentaban a los autores de una estética sin ética»¹⁶. Els debats teòrics tenien un clar component ètic, ja que el cinema havia de partir d'uns sistemes de producció discrets per a reflectir la crisi moral generada per la Segona Guerra Mundial, trencant amb alguns dels postulats de la representació tradicional com el rodatge en estudis, l'ús de l'*star system*, etc. El component ètic partia de la creació d'una consciència social enfront de la crua realitat del present i en poder arribar a establir unes certes polítiques de memòria que recordessin la deshumanització feixista o l'impacte de la guerra. En el neorealisme, van sorgir dos estils principals que volien trobar «An aesthetic that created a correspondence between the representation of reality and the experience lived in the Italian postwar period»¹⁷.

- 22 Roberto Rossellini no partia de l'efecte de reconstrucció d'un món real, sinó de la pròpia immediatesa documental. El seu cinema buscava en la realitat els signes que revelessin les crisis del seu present. Enfront d'aquest model que privilegiava l'espai i el valor de la petjada del món com a factor determinant de la realitat, el model establert per Luchino Visconti va ser transformat en un veritable artefacte teòric a *La terra trema* (1947), on volia crear «un orden de la representación diferente del orden de las cosas»¹⁸. El món era reconstruït partint dels postulats de la novel·la del segle XIX, consistents en el disseny d'una poètica de la representació basada en l'existència d'un món tancat i autosuficient que funcionava com a reflex del món físic. A partir del realisme marxista, Visconti volia crear un espai d'imitació de la realitat per transformar-la i per generar una consciència crítica davant les desigualtats generades per l'explotació i la plusvàlua. La fórmula de Visconti rebutja la presència de l'atzar com a element determinant de les lleis de la naturalesa i proposa una escriptura basada en la transparència enunciativa. La separació entre un realisme de la immediatesa, que privilegiava l'efecte de captura del món, i la construcció, que privilegia el mode com s'imita la realitat, va marcar la tensió entre Rossellini i Visconti. El debat es va complicar, als anys cinquanta, quan la qüestió ja no residia en com integrar la realitat en la ficció, sinó en la de preguntar-se què entenem per realitat.
- 23 En resum, sota el terme neorealisme van sorgir diferents formes d'acostament a la realitat que passaven per la manera de privilegiar un efecte documental o pel desig de construir un món que provoqui a l'espectador una il·lusió de realitat, però també hi havia el desig d'ampliar i formular el concepte de realitat obrint-lo a la rondalla, l'espiritualitat o les formes de construcció de la identitat. Al cinema contemporani, aquests debats subsisteixen a partir d'altres formulacions i tenint en compte la pèrdua d'una certa innocència per part de l'espectador enfront de la representació. Així, de manera esquemàtica, podem dir que el cinema de Ken Loach persisteix en la idea marxista de crear un model d'imitació del món a partir d'estructures dramàtiques tancades, establertes pel guió, per denunciar la situació política del seu país, però alimenta un desig documental d'immediatesa en l'ús dels espais i en el treball amb els actors. L'anàlisi i denúncia dels problemes socials es converteix en una via per canviar el món. Aquesta denúncia també és present en el cinema de Luc i Jean-Pierre Dardenne, però amb la diferència que aquests cineastes busquen la revelació de l'Humanisme, es plantegen una possible redempció laica en un món en crisi. Els debats sobre el realisme desemboquen sempre en la reflexió sobre què implica l'acte de filmar el món. És per això que, davant *Alcarràs*, cal preguntar-nos quin és el model de realisme que, com a cineasta, explora Carla Simón.

24 En diverses entrevistes, Simón reconeix que roda de forma molt lligada al guió, evitant tot marge a la improvisació. En el cas d'*Alcarràs*, el guió va estar escrit juntament amb Arnau Vilaró i va seguir un procés complex d'elaboració, després de ser premiat per poder ser desenvolupat en el transcurs del *label* de la Residència, establert al festival de Canes. Tot el procés d'escriptura del guió va estar estretament lligat a diversos laboratoris de redacció. El guió funciona a partir d'una estructura dramàtica perfectament definida, on el conflicte central –l'abandonament de les terres– és exposat a la primera seqüència i d'aquest pengen les diferents subtrames. La seva execució és clàssica i no està lluny dels paràmetres narratius de certa literatura centrada en el principi de causalitat com a paradigma dramàtic. El guió tancat entra en conflicte amb la no professionalitat dels actors i la importància que l'espai natural té en una pel·lícula que porta el títol d'aquest mateix espai¹⁹. Carla Simón ha explicat que, en el treball amb els actors naturals, calia establir un control. Ella era conscient que hi havia tasques de la pagesia que les feien amb tota naturalitat i que imposaven un caràcter realista, però també que havia d'establir una orientació per trobar un equilibri entre la rigidesa i la fluïdesa. La directora parla de la tensió que li generava el desig de crear un món i la possibilitat d'obrir l'experiència del rodatge cap a un atzar que havia de ser controlat:

Moltes coses bones passen gràcies a l'atzar, però has de saber-les veure. A vegades passen i no te n'adones fins al moment del muntatge. És una sorpresa que et fa pensar que, certament, t'has d'obrir a l'atzar. Em passa, però, que soc molt controladora. I estar-hi oberta és un aprenentatge. A *Estiu 1993* vam rodar 35 hores. Hem pogut rodar 90 hores per muntar *Alcarràs*. Penso que encara he d'aprendre més a mirar què succeeix davant de la càmera. I no només per controlar que passi tal com ho he imaginat, sinó per estar oberta al que passa. En fi, com que soc "supercontroladora", intento rodar el guió tal com està escrit. Tanmateix, també vull que allò que passi davant de la càmera tingui vida i veritat²⁰.

25 La contradicció entre la rigidesa i la fluïdesa és clau per comprendre els reptes estilístics d'*Alcarràs*. La pel·lícula parteix de la recerca d'una sèrie d'efectes de realitat que han de ser molt presents a la pantalla. Aquests efectes es basen en la no professionalitat dels actors, en el rodatge en escenaris naturals i en l'ús del so directe per privilegiar la naturalitat de la parla. Els actors no es coneixien abans del rodatge però van crear la seva pròpia comunitat i van formar una família fictícia on cadascú havia d'aportar el seu ofici al rodatge. A Carla Simón li interessava construir una tipologia molt determinada, que li permetés accentuar el caràcter estereotipat dels personatges.

26 Si haguéssim de buscar una certa adscripció d'*Alcarràs*, amb els models establerts pel neorealisme que hem explorat prèviament, podríem veure com potser estem davant d'una obra més propera a l'esperit de Luchino Visconti que al de Roberto Rossellini. No existeix en la pel·lícula un clar efecte documental sinó sobretot un clar desig de donar forma a un món, de construir una representació que generi una il·lusió de realitat per crear l'empatia entre l'espectador i el món que es construeix a l'escena.

Conclusió

27 El nostre recorregut sobre les formes del realisme ens porta a concloure que Carla Simón utilitza un seguit de fórmules estilístiques que entronquen plenament amb la visió de la neoruralitat com a crònica d'una desaparició. *Alcarràs* participa d'un

realisme que busca la imitació del món, però que té voluntat d'apartar-se de tot gest retòric, sobretot d'uns models de realisme social que han estat presents en cert cinema espanyol. Hi ha certa tradició del cinema espanyol de retratar la realitat en funció de certs conflictes dramàtics que formen part de l'actualitat, però sense incidir en les veritables raons polítiques que els ocasionen. Un exemple representatiu podria ser el de *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, que parla dels treballadors immigrants que treballen en la collita de la poma a la comarca del Segrià, en la mateixa zona on es desenvolupa Alcarràs. Carla Simón no parla de la immigració, ni de les condicions socials dels pagesos immigrants, es centra sobretot en el món de la pagesia autòctona i en la seva crisi.

28 En el cas d'Alcarràs podríem dir que, en certa manera, l'herència generada per *La terre* d'André Antoine hi és present. En la pel·lícula, hi ha un clar artifici basat en la recerca d'actors com a models sorgits d'un càsting, que no es troba lluny dels codis de l'artifici interpretatiu sorgits del teatre. El paper que, en l'elaboració de l'obra, hi juguen les diverses reescriptures del guió cristal·litza cap a una concepció del realisme com a món tancat. És un realisme basat en la construcció d'un món rural que no privilegia els efectes documentals, aquest realisme, però, és capaç d'establir una mirada humana cap als personatges. Aquesta mirada estableix un pont amb els postulats establerts per Luchino Visconti al començament del neorealisme, sobretot quan parlava de la recerca d'un cinema antropomòrfic, centrat en la valoració dels personatges com a éssers humans. En canvi, en la visió que l'autora té de la societat es prescindeixi de la retòrica marxista. No hi ha un desig de transformació de la societat²¹. Alcarràs no pretén establir una denúncia de caràcter polític, per això també s'adscriu dins un cert realisme poètic les bases del qual van ser clarament definides als anys quaranta per *Farrebique* de Georges Rouquier.

29 L'herència dels realismes passats estableix un clar diàleg amb el present. Davant d'una pel·lícula com Alcarràs que reivindica la importància d'un sistema de vida rural hem de preguntar-nos de què parlem quan parlem de neoruralisme, quan el convertim en una tendència realista que estableix un retorn de les arts al camp. En aquest sentit, és curiós pensar com el terme neorural s'associa a certa idea de postmodernitat. Joan Ramon Resina i William Viestenz assenyalen que:

The new ruralism does not imply a neoromantic return to naturalization, nor a reevaluation of traditional customs. It is an effort to think about the epistemological and artistic implications of the disappearance of the modern antinomy, whereby the non-city ceases to be the absolute other of the city and new forms of representation are created that challenge the modern distribution of temporalities²².

30 La reflexió ens pot ajudar a aclarir algunes coses que van més enllà de la idea recurrent que el retorn cap al camp és una èpica de la derrota, tal com va definir Julià Guillamon la confluència, en la literatura catalana, d'un seguit d'obres que parlaven del retorn a la terra com a refugi existencial. Guillamon parlava de com hi havia un desig de mostrar el camp com un lloc en crisi, que els personatges dels relats recuperaven perquè es sentien derrotats dins la vida urbana. En el cas d'Alcarràs, no hi ha èpica sinó un doble joc articulat des del desig d'atrapar un món que s'acaba com a conseqüència de la crisi ecològica que implica una crisi econòmica en les formes de subsistència de la pagesia, però també una crisi de civilització i les transformacions del nostre entorn. Alcarràs és la crònica d'un món rural que la vida moderna està transformant, però també és una reivindicació dels petits detalls que han definit tot un sistema de vida.

BIBLIOGRAPHIE

Obres

- ANTOINE, André. «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, n. 7, 1 d'abril de 1903.
- ANTOINE, André. *L'avenir du cinéma*. 1895. *Revue d'Histoire du cinéma*. n. 8-9, 1990.
- ARISTÒTIL. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- AUERBACH, Eric. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- AZOUEL, Philippe. *Georges Rouquier, cinéaste, poète & paysan*. Tolosa: Editions Rouerge, 1993.
- BAZIN, André. «Farrebique ou le paradoxe du réalisme». *Esprit*, 128 (abril 1947).
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión*. Madrid: Phaedon Press, 2008.
- GUILLAMON, Julià. «El auge neorrural en la literatura catalana». *Cultura/s La Vanguardia*, 20 de setembre de 2020.
- MICCICHÈ, Lino (ed.), *Introducción al neorrealismo cinematográfico*. València: Mostra del cinema Mediterrani, 1982.
- MERINO, Imma. «Carla Simón: Crec que és la por a morir la que fa que faci cinema» . *Barcelona Metròpolis*, 124 (octubre 2022), Format digital. <https://www.barcelona.cat/metropolis/ca/continguts/crec-que-es-la-por-de-morir-la-que-fa-que-faci-cinema> (consultat el 04-10-2024)
- MONTILLET, Louis. «La mise en scène selon Antoine». *Revue d'Histoire du théâtre*, París, vol. 1, 197 (1998). P. 52
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indiana-Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. París: Payot, 1976,
- PORCILLE, Francis. «Propos de Georges Rouquier autour de Farrebique». CLAES, G. J. i DEBOUYSSERRE S, *The Case of Farrebique*. París: Sabizia, 2021
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008
- QUINTANA, Àngel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- RESINA, Joan Ramon i VIESTENZ, William (ed.). *The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space*. Madrid: Ed. Iberoamericana, 2012.
- VILARÓ, Arnau i SIMÓN, Carla. *Alcarràs. Una història sobre la terra, la família i la pagesia*. Barcelona: La Magrana, 2022.
- VISCONTI, Luchino. «Cinema antropomorfo». *Cinema*, 173-174 (Setembre-octubre 1943).

Filmografia

- ANTOINE, André. *La terre*. 1921
- ARMENDÁRIZ, Montxo. *Las cartas de Alou*. 1990
- BALLÚS, Neus. *La plaga*. 2013
- DE SICCA, Vittorio. *Sciusià*. 1946
- DE SICCA, Vittorio. *Ladri di biciclette*. 1948
- DOVJENKO, Aleksandr. *Zemliya*. 1930
- GURREA, Mikel. *Suro*. 2022
- OLMI, Ermano. *L'albero degli zoccoli*. 1978
- ROSSELLINI, Roberto. *Roma, città aperta*. 1945
- ROSSELLINI, Roberto. *Paisà*. 1946
- ROSSELLINI, Roberto. *Germania, anno zero*. 1947
- ROUQUIER, Georges. *Farrebique*. 1946
- SIMÓN, Carla. *Estiu 93*. 2018
- SIMÓN, Carla. *Alcarràs*. 2022
- TRAPÉ, Elena. *Els encantats*. 2023
- VEYSSET, Sandrine. *Y' aura t'il de la neige à Noël?*. 1997
- VISCONTI, Luchino. *Ossessione*. 1943
- VISCONTI, Luchino. *La terra trema*. 1947

NOTES

1. ARISTÒTIL. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974, p. 36.
2. AUERBACH, Eric. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
3. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión*. Madrid: Phaedon Press, 2008.
4. PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. París: Payot, 1976, p. 47.
5. QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acantilado, 2002, p. 153.
6. MONTILLET, Louis. «La mise en scène selon Antoine». *Revue d'Histoire du théâtre*, París, 1998, vol. 1, 197, p. 43.
7. ANTOINE, André. «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, n. 7, 1 d'abril de 1903, p. 597-603.
8. QUINTANA, Àngel. «El pensamiento de André Antoine o la profética modernidad de un cineasta de la escena». *Archivos de la Filmoteca*, n. 47, juny 2004, p. 86.
9. Els textos sobre cinema d'André Antoine han estat recopilats en el monogràfic *Antoine Cinéaste de la revista 1895*. Veure: ANTOINE, André. «L'avenir du cinéma». 1895. *Revue d'Histoire du cinéma*. n. 8-9. p. 21. Posteriorment van ser traduïts al castellà a *Archivos de la Filmoteca*, n. 47, juny 2004, p. 102-128.

10. PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 165.
11. GUILLAMON, Julià. «El auge neorural en la literatura catalana». *Cultura/s La Vanguardia*. 20 de setembre de 2020.
12. DE LAS HERAS, Pelayo. «Carla Simón: La gente del campo casi no está representada, ni en la política, ni en las historias que contamos». *Ethic*. n.1. Setembre 2022. <https://ethic.es/2022/09/carla-Simón-cine-rural-agricultura/> [consultat el 04-10-2024]
13. BAZIN, André. «*Farrebique* ou le paradoxe du réalisme». *Esprit*. n. 128, abril 1947. A BAZIN, André. *Écrits complets*. Paris: Editions Macula, Tome 1, 2018, p. 252.
14. AZOUEL, Philippe. *Georges Rouquier, cinéaste, poète & paysan*. Tolosa: Editions Rouerge, 1993, p. 45.
15. PORCILLE, Francis. «Propos de Georges Rouquier autour de *Farrebique*». CLAES, G. J. i DEBOYSERRE, S.. *The Case of Farrebique*. París: Sabizian, 2021.
16. MICCICHÈ, Lino (ed.). *Introducción al neorealismo cinematográfico*. València: Mostra del Cinema Mediterrani, 1982, p. 24.
17. «una estètica que creés una correspondència entre la representació de la realitat i l'experiència viscuda en la postguerra italiana». NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indiana-Bloomington: Indiana University Press, 1999, p.166
18. QUINTANA, Àngel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 108.
19. El guió d'Alcarràs: VILARÓ, Arnau i SIMÓN, Carla. *Alcarràs. Una història sobre la terra, la família i la pagesia*. Barcelona: La Magrana, 2022
20. MERINO, Imma. «Carla Simón: Crec que és la por a morir la que fa que faci cinema». *Barcelona Metròpolis*, n. 124, octubre, 2022. <https://www.barcelona.cat/metropolis/ca/continguts/crec-que-es-la-por-de-morir-la-que-fa-que-faci-cinema> [consultat el 04-10-2024]
21. Veure l'article fundador del pensament de Luchino Visconti: VISCONTI, Luchino. «Cinema antropomorfo». *Cinema*, n. 173-174, setembre/octubre, 1943.
22. «El nou ruralisme no és un retorn neoromàntic a la natura, ni una revaloració dels costums tradicionals. És un esforç per pensar les implicacions epistemològiques i artístiques de la desaparició de l'antinòmia moderna, per la qual cosa la no-ciutat deixa de ser l'altre absolut de la ciutat i es creen noves formes de representació que desafien la distribució moderna de les temporalitats». RESINA, Joan Ramon i VIESTENZ William (ed.). *The New Ruralism. An Epistemology of transformed space*. Madrid: Ed. Iberoamericana, 2012, p. 18.

RÉSUMÉS

L'acollida crítica de l'Alcarràs de Carla Simón va servir per parlar de la moda del neoruralisme i de la manera com la cineasta va utilitzar mètodes propers al neorealisme. Els llocs comuns desmereixen el treball estilístic de la pel·lícula i cal preguntar-se de què parlem quan parlem tant de neoruralisme com de neorealisme. Per respondre aquestes preguntes, l'article fa un recorregut històric per determinades formes de realisme al cinema i la seva projecció en la visió del camp per tal de descobrir l'herència latent que aquestes teories han deixat a Alcarràs. El recorregut parteix de l'adaptació d'André Antoine de *La terre* (1921) d'Émile Zola. Continua amb el treball que Georges Rouquier fa entre la ficció i la realitat a *Farrebique* (1946), on proposa el retrat de la vida familiar en una granja de l'Aveyron. Finalment, analitzem el debat sobre què vol

dir filmar la realitat que va sorgir als inicis del neorealisme italià. El recorregut històric permet analitzar els mètodes de treball de Carla Simón, qüestionar-ne el seu estil i, en definitiva, reflexionar sobre els vincles entre la postmodernitat i la neoruralitat.

La réception critique d'*Alcarràs*, de Carla Simón a mis sur le tapis la mode de la néoruralité et l'utilisation par la cinéaste de certaines méthodes proches du néoréalisme. Les lieux communs ne rendent pas compte de la démarche stylistique du film, et il est nécessaire de s'interroger sur la signification de ces deux concepts. Pour cela, cet article entreprend un parcours historique par certaines formes de réalisme au cinéma, ainsi que par les représentations de la campagne qu'elles ont produites, afin d'en découvrir l'héritage latent dans *Alcarràs*. Ce parcours commence par l'adaptation de *La terre* (1921) d'Émile Zola réalisée par André Antoine. Il aborde ensuite le travail que Georges Rouquier entreprend à *Farrebique* (1946), entre fiction et réalité, en proposant le portrait de la vie d'une famille dans une ferme de l'Aveyron. Finalement, nous analysons le débat autour de la captation du réel surgi dans les premiers temps du néoréalisme italien. Ce parcours historique permet d'analyser les méthodes de travail de Carla Simón, d'interroger son style et, en définitive, de réfléchir sur les liens entre postmodernité et néoruralité.

The critical reception of Carla Simón's *Alcarràs* has served to speak of the fashion of neo-rurality and the way in which the filmmaker used methods close to neo-realism. The common places detract from the stylistic work of the film and you have to ask yourself what we are talking about when we talk about both neo-rurality and neo-realism. To answer these questions, the article goes on a historical journey through certain forms of realism in cinema and its projection in the vision of the field in order to discover the latent heritage that these theories have left in *Alcarràs*. The tour starts from André Antoine's adaptation of Émile Zola's *La terre* (1921). It continues with the work that Georges Rouquier does between fiction and reality in *Farrebique* (1946), the portrait of family life on a farm in Aveyron. Finally, we analyze the debate about what it means to film the reality that arose at the beginning of Italian neorealism. The historical tour makes it possible to analyze Carla Simón's working methods, to question her style and ultimately to reflect on the links between postmodernity and neo-rurality.

INDEX

Mots-clés : réalisme, paysannerie, néoruralité, cinéma d'auteur, Simón Carla

Paraules clau : realisme, pagesia, neorural, cinema d'autor, Simón Carla

Keywords : realism, peasantry, new ruralism, arthouse cinema, Simón Carla

AUTEUR

ÀNGEL QUINTANA

Universitat de Girona

angel.quintana[at]udg.edu