

DEL NEORREALISMO AL NEORURALISMO. LA MIGRACIÓN RURAL A TRAVÉS DEL ANÁLISIS COMPARADO DE *LA PIEL QUEMADA* (JOSEP MARIA FORN, 1967) Y *SURO* (MIKEL GURREA, 2022)

FROM NEOREALISM TO NEORURALISM. RURAL MIGRATION THROUGH COMPARATIVE ANALYSIS OF *LA PIEL QUEMADA* (JOSEP MARIA FORN, 1967) AND *SURO* (MIKEL GURREA, 2022)

Salvador Martínez Puche

Universidad de Murcia

s.martinezpuche@um.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0289-3538>

Antonio Martínez-Puche

Universidad de Alicante

antonio.martinez@ua.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6127-2961>

Resumen

La ficción cinematográfica funciona como un eficaz dispositivo epistemológico para interpretar y comprender un tiempo y un espacio determinado que adquieren una dimensión más simbólica y narrativa que estrictamente histórica y geográfica. El análisis comparado de las películas *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967) y *Suro* (Mikel Gurrea, 2022) ofrece una perspectiva diacrónica y sincrónica sobre la representación del flujo migratorio tardofranquista de «charnegos» y más recientemente de urbanitas y magrebíes. Ambos largometrajes, catalogados como cine rural por su contexto espacial y temático, se localizan en la provincia de Girona y muestran, por una parte, el

despoblamiento de aldeas granadinas en busca de oportunidades laborales en el litoral turístico de la Costa Brava durante el desarrollismo; y, por otra, la repoblación llevada a cabo por neorrurales barceloneses y jornaleros extranjeros en la comarca interior del Alt Empordà. La metodología cualitativa cronotópica atiende a la dimensión argumental y axiológica para organizar los resultados en cuatro factores decisivos que influyen en las causas y motivaciones, así como en las consecuencias identitarias, individuales o colectivas, y los conflictos xenófobos originados por estos desplazamientos.

Abstract

Cinematographic fiction functions as an effective epistemological device to interpret and understand a specific time and space that acquires a more symbolic and narrative dimension than a strictly historical and geographical one. The comparative analysis of the films *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967) and *Suro* (Mikel Gurrea, 2022) offers a diachronic and synchronic perspective on the chronotopic representation of the late Franco migratory flow of «charnegos» and more recently of urbanites and Maghrebs. Both feature films, classified as rural cinema due to its spatial and thematic context, are located in the province of Girona and show, on the one hand, the depopulation of Granada villages in search of job opportunities on the tourist coast of the Costa Brava during developmentalism; and, on the other, the repopulation carried out by Barcelona neo-rurals and foreign day laborers in the interior region of Alt Empordà. The chronotopic qualitative methodology addresses the argumentative and axiological dimension to organize the results into four decisive factors that influence the causes and motivations, as well as the identity consequences, individual or collective, and the xenophobic conflicts caused by these displacements.

Palabras clave

Cine rural; ficción; migración; neorruralismo; despoblación; Girona.

Keywords

Rural cinema; fiction; migration; neoruralism; depopulation; Girona.

1. Neorrealismo y neorruralismo: una aproximación conceptual

Este texto se enmarca dentro del proyecto «Espacios rurales y naturales en el cine de ficción rodado en España. Registro documental y análisis territorial, turístico y audiovisual» (PID2022-138080OB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (2023-2026).

Nuestra intención es establecer una vinculación entre el neorrealismo y el neorruralismo mediante la interpretación semiológica combinada e inferencial de sus narraciones, en tanto que expresiones comunicativas generadoras de conocimiento. Ambos movimientos culturales no son unívocos, pero poseen rasgos generales compatibles de gran interés. Se valen de la ficción, si bien a partir de un marcado carácter «objetivador» (plasmación del mundo bajo las premisas del principio de realidad), no exento tampoco de un afán «subjetivador» (visión autoral relativista), para cuestionar la propaganda desarrollista del tardofranquismo y matizar la idealización utópica del fenómeno neorrural. Así pues, no solo comparten la raíz etimológica de su prefijo sino la pretensión de renovar los discursos dominantes en la incipiente España urbanita de los años 60, en el primer caso, y los parámetros emergentes neorruralistas de una sociedad afectada por la despoblación, en el segundo. Se trataría, por tanto, de una suerte de «alocronotopía» conjunta (Lampis, 2023) que ofrece una versión diferente y alternativa del relato que ha imperado en un tiempo histórico y un espacio social a lo largo de sucesivas migraciones inversas.

Nos referimos, por una parte, a la representación del auge turístico y su proceso modernizador con el consiguiente abandono de los pueblos y el crecimiento económico en los entornos urbanos litorales a mediados del siglo XX (en *La piel quemada*, Josep Maria Forn, 1967) y, por otra, al incipiente surgimiento de la reivindicación de la naturaleza, la sostenibilidad ambiental, el decrecimiento productivista, la redefinición del capitalismo y el regreso al campo (en *Suro*, Mikel Gurrea, 2022). Las dos películas se unen en un (co)relato argumental que refleja también un factor temporal. Mientras otros países experimentaban una contraurbanización ya en los años 60, España aún estaba inmersa en un proceso de industrialización polarizada y rápida urbanización (Rivera, 2009).

1.1. Un realismo disidente frente a la propaganda franquista: del campo a la ciudad

El neorrealismo, un movimiento cultural de reminiscencias italianas, definió a mediados del siglo pasado «una ética de la estética» (Micciché en Monteverde, 1992: 5) a partir de rasgos estilísticos naturalistas y próximos al documental para representar fielmente la realidad sin artificios. En nuestro país, durante el franquismo también se produjo una corriente neorrealista que, participando de los referentes de Visconti, de Sica, Zavattini o Rossellini, se posicionó en contra del cine oficialista y su afectada retórica.

Nieves Conde reivindicaba abiertamente, «si queremos ser algo es preciso ver la realidad tal y como es, por amarga que sea» (en Velázquez, 2012). Un sentimiento defraudado y discrepante que se concretó frente al cine «vacío y oficialista» en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca de 1955. En la declaración final se recogía el ánimo del «cine de la disidencia», alentando a que la cinematografía española debía «ser expresión y reflejo de los hombres y las tierras de nuestra patria» (Álvarez, 2011).

Más allá de las diferencias estéticas y de género, estos largometrajes evidenciaban como nexo común la existencia de una creciente pobreza y de desigualdades sociales. La filmografía incluida en el neorrealismo que dirigen Nieves Conde, Berlanga, Bardem, Fernán Gómez, Marco Ferreri o Saura en la década de los 50 se centra sobre todo en asuntos eminentemente urbanos.

Sin embargo, algunos autores han señalado que *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) es la primera muestra del neorrealismo en la cinematografía española (Velázquez, 2012), que se reafirma después con *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). Ambas películas referenciales confluyen, por tanto, en temáticas y argumentos comunes ligados a las migraciones del campo a la ciudad y la ruralidad, que son nuestro objeto de estudio.

La primera, con un tratamiento dramático sombrío, evoca el éxodo rural y la marginalidad suburbial a través de una cruda puesta en escena afín al «neorrealismo negro». La segunda, valiéndose de la comedia y un tono más amable y folclórico, no elude la denuncia social más cercana al «neorrealismo rosa». Ambos calificativos los utiliza García Escudero al abordar la vigencia y la

evolución experimentada por el neorrealismo en Italia durante el siglo XX (en Velázquez, 2012).

Una escena del filme de Nieves Conde incluye un irónico ejercicio metanarrativo que alude a la existencia de la nueva corriente. Don Roque invita a su amiga artista a ir al cine. Cuando regresan a casa mantienen el siguiente diálogo: «Menudo tostón la película esa. ¿Cómo dices que se llama?», dice ella. «Neorrealista», responde él. A lo que la mujer añade, «No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios». En un artículo posterior, el realizador segoviano criticaba el cine del momento porque «vive con arreglo a viejos tópicos y solo ve las cosas tal y como cree deben verse y no tal y como son» (en *Ibidem*).

En publicaciones anteriores (Martínez-Puche et al., 2022; Martínez-Puche y Martínez Puche, 2020) se han analizado tres películas que configuran un corpus fílmico que evita el carácter propagandista del régimen dictatorial, huye de la consideración costumbrista del mundo rural como una Arcadia feliz e ilustra sin tapujos las penurias y el desarraigo del campesinado obligado a migrar a la urbe. Se trata de la primera versión del melodrama *La aldea maldita* (Florián Rey, 1932), un anticipo neorrealista, *Surcos* y *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967), epígono de este movimiento cultural.

Aunque periclitado en sentido estricto, ya que agrupó obras en un determinado contexto político, sociológico y económico tras la caída del fascismo italiano, se puede rastrear actualmente la genealogía del neorrealismo en nuestro país bajo otras formas y otros contenidos, como el cine social, en general, y el ambientado en la despoblación, en particular.

Los personajes continúan debatiéndose, como entonces, en sus conflictos de supervivencia material o emocional, intentando superar la desesperanza que los aflige. Inmaculada Álvarez (2011) se refiere, en concreto, a Fernando León de Aranoa e Iciar Bollain (*Flores de otro mundo*, 1999 y *El olivo*, 2016) como representantes de los potenciales herederos. Un listado que se haría extensivo a otros directores y directoras que han debutado con cintas ubicadas en el ámbito rural: Carla Simón, Marta Lallana, Mikel Gurrea, Rocío Mesa, Elena López Riera o Estíbaliz Urresola.

1.2. Un ruralismo alternativo al modelo de vida capitalista: de la ciudad al campo

El término «neorruralismo» o «neorrural» tiene una doble acepción adscrita tanto a un proceso sociológico como a un movimiento cultural. En el primer caso, nos referimos a «la emigración de ciudadanos de grandes aglomeraciones urbanas al despoblado territorio de las zonas rurales» (Rodríguez y Trabada, 1991: 73). Iniciado en Europa a mediados de la década de los años 70 del siglo XX, supuso un pequeño cambio respecto al éxodo masivo anterior del mundo rural al urbano.

Estos nuevos pobladores, «instalados» (Hervieu y Léger, 1979), «neocampesinos» o «neoartesanos» (Barnely y Paillet, 1978), dependiendo de la nomenclatura, comparten la misma decisión de dejar la ciudad, pero se diferencian en las diversas circunstancias demográficas, socioeconómicas y motivacionales. Se considera mayoritariamente que los «neorurales» surgen ante una profunda crisis de valores y son la respuesta ideológica y vital alternativas al colapso y los problemas ambientales derivados de los excesos del sistema capitalista (Calvário y Otero, 1990). Su impacto sobre el crecimiento y el rejuvenecimiento poblacional de las áreas geográficas que sufrieron el abandono a consecuencia del desarrollismo, aunque evidente, no es comparable ni supe aquellos efectos. Tampoco puede calificarse de «fenómeno social», pues es un movimiento minoritario cuya relevancia estadística es bastante relativa (Nogué, 1988), a pesar de ciertos titulares mediáticos (Barluenga, 2017).

Sin embargo, ha tenido una notable repercusión en la iconografía que ha ido configurando los imaginarios polarizados y ambiguos acerca de la España vacía o vaciada, desde la replicación de miradas estigmatizadoras y estereotipos negativos hasta una cierta romantización bucólica. Una paradójica tendencia que el franquismo promovió con la idealización y posterior demonización de lo rural frente a lo urbano. Más recientemente se han intentado resignificar estos atributos y redefinir la narrativa hegemónica, evitando escenarios apocalípticos e idealizados para presentar el campo español como «un espacio habitable» (Castelló, 2023).

La publicación de la novela *Interperie* de Jesús Carrasco en 2013, cuya adaptación audiovisual dirigió en 2019 Benito Zambrano, inauguró lo que se ha

dado en llamar actualmente el «neorruralismo» literario (Mora, 2018). Otros autores, sin embargo, consideran que este periodo comienza con la obra tremendista y devastadora *La lluvia amarilla* (Julio Llamazares, 1988) (Castelló, 2023) y la desarraigada *El jinete polaco* (Antonio Muñoz Molina, 1991) (Acosta, 2021) en contraposición a los precedentes de Delibes iniciados con *El camino*.

Bajo esta etiqueta se agrupa a una amplia nómina de escritores y escritoras (Manuel Darriba, Emilio Bueso, Lara Moreno, Pilar Fraile, Sara Mesa, Iván Repila, Alberto Olmos, Cristina Sánchez-Andrade, Pilar Adón, Pilar Fraile, Santiago Lorenzo, Enrique Llamas, María Sánchez, Basilio Sánchez u Olga Merino), normalmente jóvenes y de procedencia urbanita, que en el siglo XXI retornan al campo o a la aldea de manera figurada o literal. Un regreso inverso a lo primigenio, a la naturaleza, desde la civilización, ya sea representada por el pueblo o por la gran ciudad (Saldaña, 2020).

En este sentido, a nivel existencial y narrativo, Vicente Luis Mora alude al reciente «retorno a lo local, a lo identitario, a la historia propia con una perspectiva muy alejada de lo global» y Teresa Gómez se refiere «a tramas [ficcional] en torno a la vuelta al espacio rural (...) en un intento de recuperar un arraigo perdido» (en Moyano, 2022: 98).

El retorno no debe abordarse desde una mirada complaciente como un intento para redimirse de forma exitosa y alegre de «todo lo que arrebató la era de la globalización» (Gómez, 2022). Un propósito que se manifiesta en el filme de Mikel Gurrea, pues incide precisamente en ese posicionamiento insatisfactorio y lleno de contradicciones que sugiere el «(post)modernismo crítico» (Halfacree, 1997). El joven matrimonio de urbanitas que protagoniza la película han de afrontar un cambio geográfico, así como de prioridades y principios al llegar a la masía heredada en un territorio agreste.

El último bienio ha sido prolífico en producciones audiovisuales, igual que en la literatura, que conceden a la «neorruralidad» un acentuado protagonismo mediante una exploración de las tradiciones cargada de incertidumbre, desasosiego y preocupaciones por la sostenibilidad, la justicia social y la igualdad de género. Valga mencionar algunos títulos destacados como *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022), *Suro* (Mikel Gurrea, 2022), *Secaderos* (Rocío

Mesa, 2022), *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola, 2023), *Els Encantats* (Elena trapé, 2023) o *Un amor* (Isabel Coixet, 2023).

El cine y la literatura, aplicando una equiparación epistemológica aun a sabiendas de las especificidades del lenguaje fílmico, actúan como discursos sociales y vehículos de transmisión de imaginarios marcados por su «radical historicidad» (Rodríguez, 2017: 14). El neorrealismo y el neorruralismo se convierten así en fedatarios de su tiempo y sus paradojas.

2. Dos películas de su tiempo, en territorios de diásporas

La filmografía contemporánea ubicada en el campo exhibe unas temáticas heterogéneas insertas en una desterritorialización que afecta a las personas, implica mutaciones sociales, laborales y existenciales profundas, y provoca hibridaciones entre los asentamientos humanos y los paisajes (Thibaudeau, 2020).

Por eso ahora resulta más complicado discernir con claridad las dos miradas que Alain Roger denominó como «in situ» (endógena, propia de los campesinos) e «in visu» (exógena, propia de los turistas o urbanitas) (en Gómez, 2015: 18). Esta tendencia que supera la vieja dialéctica campo-ciudad y redefine sus relaciones como espacios sinérgicos y complementarios es lo que Castelló (2023) denomina «lo rural resituado (*The resituated rural*)».

En cualquier caso, los lugares han de observarse desde una perspectiva geográfica, social y cultural, en tanto que «los usos y las representaciones, [...], las prácticas y los conocimientos organizan un espacio físico para convertirlo en territorio» (Mormont, 2009: 2-3).

La piel quemada y *Suro* funcionan como una ontología discursiva que conecta complementariamente temáticas (emigración del campo a la ciudad y a la inversa), territorios (litoral de la Costa Brava e interior de L'Alt Empordà), cronología (años 60 del siglo XX y segunda década del siglo XXI), argumentos (empobrecimiento rural, modernización y desarrollismo frente al cuestionamiento urbano y capitalista), personajes (la familia de campesinos andaluces y el joven matrimonio de arquitectos barceloneses) y ficciones (cine social). También generaciones, porque los niños de la familia migrante del primer

largometraje, bien podrían ser los padres de los protagonistas neorrurales de la segunda.

La siguiente tabla estructura las distintas variables comparativas del caso que nos ocupa (F1).

	<i>La piel quemada</i> (1967)	<i>Suro</i> (2022)
Cronología	Tardofranquismo (s. XX). Planes de estabilización y desarrollo.	Democracia (s. XXI). Reto demográfico.
Localizaciones	Guadix-Purullena (Granada), Lloret de Mar (Girona). Valencia y Barcelona.	Darnius, Augullana, Maçanet de Cabrenys y Figueres (Girona).
Género ficcional	Drama social neorrealista. Reverso crítico de la comedia desarrollista. Cine autoral.	Drama social neorruralista. Heredero del cine metafórico. Cine autoral.
Temáticas	Familia, migración urbana, modernización, cambio económico y sociocultural (turismo). Dicotomía campo-ciudad. Tradicionalismo y liberalidad sexual.	Vida conyugal, migración neorrural, crisis socioeconómica, cambio climático (agricultura). Dicotomía ciudad-campo. Utopías progresistas y acerbo campesino.
Identidades	Migrantes andaluces, población catalana y turistas europeos.	Urbanitas, población catalana rural y migrantes magrebíes.
Idiomas/lenguas	Catalán-castellano (población autóctona catalana). Castellano (población migrante andaluza). Alemán-francés (turistas europeos).	Catalán-castellano-francés (población urbana catalana). Catalán-castellano (población rural catalana). Árabe-francés-castellano (población extranjera).
Narrativas	Narración en paralelo. Un día en la vida del padre de familia (costa) y el viaje (tren y autobús) de la mujer, hijos y hermano. Flashback vida rural.	Narración temporal. Conflictos de pareja y conflictos con los trabajadores. Elipsis final.

F1. *Ontología discursiva sobre las migraciones urbanas y rurales.* Elaboración propia.

La piel quemada narra el problema de la masiva migración desde las regiones más deprimidas de España –Andalucía– hasta las más prósperas y desarrolladas –Cataluña– a través de José (Antonio Iranzo), un trabajador de la construcción que reside en Lloret de Mar, y su familia que se desplaza desde tierras granadinas. Él inicia su día laboral, mientras, Juana (Marta May), su mujer, acompañada por sus dos hijos pequeños y su cuñado Manolo (Luis Valero) viajan en tren y autobús desde el pueblo para reencontrarse en la costa. En la

víspera, los amigos de José le preparan una fiesta de «despedida de soltero». Los excesos etílicos exacerbaban la promiscuidad masculina y concluyen en la infidelidad con una turista belga. El turismo crea nuevas oportunidades de movilidad económica y social, pero también desigualdades laborales y diferencias culturales, así como un aparente aperturismo de la dictadura franquista hacia el exterior.

La película de Josep Maria Forn se inscribe en una filmografía heredera del neorrealismo, ajena al modelo metafórico del Nuevo Cine Español y al carácter iconoclasta y esteticista de la Escuela de Barcelona (Quintana, 2017). A pesar de la censura, el retrato de las contradicciones del turismo, los flujos migratorios y la etapa desarrollista que provocó desigualdades auspiciadas por la modernidad y el crecimiento a cualquier precio, impregnan las escenas de una ficción que persigue observar y documentar la realidad que se producía en el litoral catalán. Mientras los extranjeros disfrutaban del bronceado durante sus vacaciones estivales, los extremeños, manchegos y, sobre todo, andaluces trabajaban de sol a sol como mano de obra en la construcción y la hostelería. En estos fotogramas (F2 y F3) se muestra el contraste entre el paisaje agreste y vacío de las casas horadadas en la roca del municipio granadino de Purullena, lugar emisor de migrantes; y la cola de vehículos que se acumulan para acceder a las playas de Lloret de Mar en la Costa Brava, destino receptor de turistas y migrantes.



F2. *La piel quemada* (Teide PC, 1967)



F3. *La piel quemada* (Teide PC, 1967)

En *Suro*, un matrimonio de arquitectos barceloneses cercanos a la cuarentena, Helena (Vicky Luengo) e Iván (Pol López), se trasladan a la zona rural de Girona para iniciar una nueva etapa vital tras heredar una masía y una finca de alcornoques. Sus diferentes puntos de vista sobre cómo explotar la producción de corcho o efectuar la rehabilitación de la vieja casona emergen conflictivamente, desafiando su futuro como pareja. La relación de ambos con Karín (El Ouahdani), un joven jornalero magrebí, y los problemas surgidos con el resto de los miembros de la cuadrilla agrícola, hará tambalearse sus convicciones. Se trata en definitiva de la «demoledora crónica de la desintegración de una supuesta Arcadia feliz», donde los roles de género, las inseguridades de él en contraposición al resolutivo empoderamiento de ella, y los ideales van mutando, evidenciándose «la xenofobia entre la clase obrera, la precarización laboral, las relaciones de poder o los privilegios de clase» (Morell, 2022).

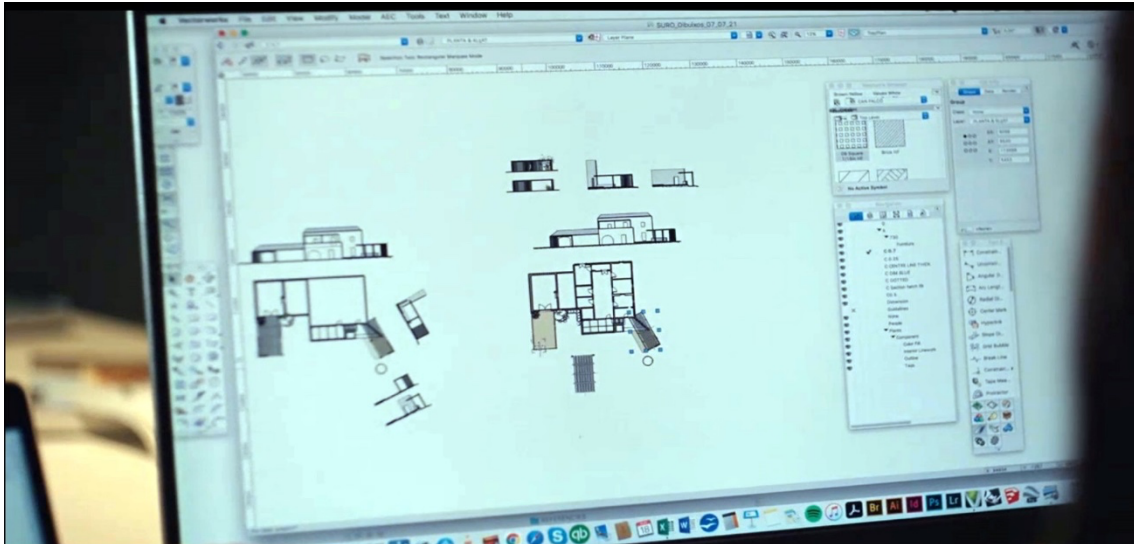
El filme de Mikel Gurrea parece sugerir un cine social más simbólico y hermenéutico en el que un trasunto de existencialismo posmoderno encuentra su marco en el mundo rural, como ocurre con su coetánea Carla Simón (*Verano 1993*, 2017). Los antecedentes tardofranquistas de ambos realizadores podrían ser Erice, Chávarri, Gutiérrez Aragón o Borau, inscritos en lo que Monteverde (2010) califica como «cine metafórico», inspirado en el retorno al campo de personajes urbanitas.

La explotación laboral de los inmigrantes magrebíes, que de manera itinerante se ganan la vida como jornaleros, es cuestionada por los jóvenes que escapan de la creciente turistificación y el negocio inmobiliario barcelonés. El encierro en una masía aislada y alejada de la ciudad, la crisis de valores, las tensiones matrimoniales, la nueva masculinidad y el empoderamiento femenino, así como las amenazas del cambio climático en forma de sequías e incendios conviven junto a las atávicas prácticas campestres de recolección del corcho en la comarca montañosa del Alt Empordà.



F4. *Suro* (Lastor Media, Malmo Pictures, Irusoin, ETB, TV3, 2022)

En estos fotogramas (F4 y F5) se contrasta la rudimentaria masía decimonónica rodeada de alcornoques y la pantalla del ordenador en el que los protagonistas proyectan la rehabilitación de la vivienda. Las nuevas tecnologías y el acceso a internet propician el teletrabajo, convirtiéndose en la justificación para la deslocalización de profesionales cualificados. La vigencia del filme *La piel quemada* ofrece potencialidades para su análisis con una perspectiva migratoria y, también, desde los estudios de la movilidad (Mobilities Studies), como indica Afinoguénova (2016). Por su parte, Quintana (2017) recurre a Paul Virilio para enfatizar que el XXI es el siglo de desplazamientos y «nómadas expatriados». Y tal vez de teletrabajadores rurales.



F5. *Suro* (Lastor Media, Malmo Pictures, Irusoin, ETB, TV3, 2022)

3. Argumentos ficcionales de la migración urbana y rural

Los largometrajes objeto de estudio comparten el drama social como género narrativo y permiten establecer un cronotopo (Bajtín, 1989) de lo rural-despoblado a dos niveles. El primero, una *transición* temporal, de la España autárquica y empobrecida a la modernidad floreciente y desarrollista, así como de la España posmoderna y urbana a la neorrural de los pobladores urbanitas. El segundo, un “tránsito” espacial migratorio del campo a la ciudad-litoral y de la ciudad al campo.

El análisis comparado de algunas escenas y algunos diálogos significativos, es decir, relevantes y susceptibles para aportar un sentido axiológico, socioeconómico, político y emocional, permite indagar en la permanencia y mutación de los imaginarios y rastrear en la representación diacrónica y sincrónica de sus interconexiones. Ambas películas construyen el nodo narrativo del universo cronotópico y ofrecen las claves para comprender el *continuum* de las causas y los efectos de la movilidad migratoria instaurados en el relato neorrealista de *La piel quemada* que son identificables también en el relato neorruralista de *Suro*.

El cronotopo opera en tres dimensiones –tiempo, espacio y personajes– que componen las tramas y subtramas, permitiendo agrupar y organizar la información sobre estos procesos migratorios en una matriz compuesta por cuatro bloques temáticos abarcadores y esenciales. Como resume la tabla (F6),

se centran en las causas y en los cambios que se producen respecto al entorno social inmediato (relaciones vecinales-laborales y conflictos identitarios-xenofobia) y el espacio doméstico (vivienda y reforma habitacional).

Así pues, ¿cuáles son los motivos de la migración del campo a la ciudad y a la inversa? ¿Qué relaciones socioeconómicas y laborales se perpetúan? ¿Existen riesgos de inclusión o exclusión? ¿De qué manera se gestiona la habitabilidad? ¿La relación entre lo rural y lo urbano sigue siendo dialéctica?

	<i>La piel quemada</i> (1967)	<i>Suro</i> (2022)
Causas del proceso migratorio	Pobreza rural y oportunidad laboral en el sector de la construcción del litoral.	Crisis socioeconómica, cierre de cooperativa dedicada a la arquitectura y herencia de una masía y finca con almococales.
Relaciones laborales y de propiedad	Cacique rural andaluz frente al empresariado de la construcción catalán ("gamarusos").	Nuevos propietarios de finca rural con valores éticos y sociales frente a capataz subcontratado con prácticas laborales cuestionables.
Reforma habitacional en el lugar de destino	Reconstrucción de la casa humilde situada en el extrarradio de Lloret de Mar.	Rehabilitación de la masía bajo los criterios de confort urbanita.
Conflictos identitarios y xenofobia	Aceptación del extranjero turista europeo y rechazo hacia el "chamengo". Convivencia entre idiomas distintos.	Xenofobia contra el jornalero magrebí y aceptación del urbanita catalán. Convivencia entre idiomas distintos.

F6. Variables aplicadas al análisis fílmico comparado. Elaboración propia

3.1. Causas del proceso migratorio

Un pasajero del tren en el que viaja Juana, le cuenta que lleva ya 20 años viviendo en Barcelona, emigró en 1942: «Entonces íbamos como moscas. Eran los años del hambre» (...) Y continúa: «Porque es lo que yo digo. Aquí me moría de hambre, allí encontré trabajo y comía (sic). ¿De dónde es uno? Pue (sic) de donde pue (sic) vivin». Estos migrantes rurales de posguerra y los actuales neorrurales comparten en cierto modo las motivaciones que justifican sus desplazamientos inversos. Méndez (2013), al margen de las cuestiones ético-políticas, identifica otras dos tipologías entre las personas que abandonan la

ciudad para instalarse en el campo: por atracción económica-productiva y por expulsión.

En otra escena José, que ha recordado entre *flashbacks* la miseria en el pueblo, está cobrando la nómina. Le cuenta al encargado de la obra que el lunes se incorporará su hermano. Y se produce este diálogo: «¿Y no sois más hermanos? No. ¿Pero tendrás parientes, amigos? Claro, y todos deseando venirse». El encargado con enfado y sarcasmo, le recrimina entonces: «Diles que se vengán todos para Cataluña. Y los catalanes a aguantaros a todos. Y si no hay trabajo para los de aquí, ale, a fastidiarse».

Cuando José está recogiendo a su familia en la estación de autobuses de Lloret de Mar, cargados con maletas y hatillos, unos catalanes en la terraza de una cafetería cercana comentan en su lengua vernácula (aquí traducida): «Mirad, más habitantes para Lloret. Ya no caben más (...) Y estos son de los que se quedan porque son de los que trabajan». «Y los hijos de estos más catalanistas que usted», le interpela el camarero. «Eso nunca. Más catalanista que yo ninguno». «Estos son como los caracoles, que llevan la casa a cuestas», dice otro de la mesa. Según Teresa Vilarós, el catalanismo contestatario antifranquista se dividía en uno basado en la solidaridad obrera y en otro basado en las raíces esencialistas, compartido por las clases medias y la población autóctona urbana (en Afinoguénova, 2017).

En la fiesta de despedida con la que comienza la película *Suro*, una amiga de la pareja, fuera de cámara, se dirige a los invitados en catalán. En su discurso, que oímos mientras vemos un primer plano de Iván y Helena, reconoce: «han sido meses muy chungos desde que cerramos la cooperativa. Yo he vuelto a vivir con mis padres». Se alude así a la cruda situación de treintañeros y cuarentones cuyas aspiraciones se han desmoronado.

La iniciativa emprendedora con vocación marcadamente social por parte de unos jóvenes arquitectos ha sufrido las consecuencias de la crisis inmobiliaria barcelonesa. Además, en una declaración de intenciones, se añade: «La mayoría nos pasamos el día hablando de cambiar de vida. Se nos llena la boca con esas movidas, pero nunca hacemos nada. Aunque Iván y, sobre todo, Helena son más de hacen». Este derrotismo se explica porque a mediados del siglo XX la migración del empobrecido campo a la próspera ciudad era masiva,

si bien en la actualidad el flujo al revés es minoritario. Incluso, como apunta Acosta (2021: 61), lo más habitual es desdeñar la vida y el empleo rural para optar por integrar «el precariado o incluso la marginalidad en un mundo urbano».

Por su parte, Rivera (2009), basándose en la dimensión biográfica, los valores y los compromisos de los neorrurales, cataloga su situación como «distopía pragmática», «utopía de refugio» y «utopía de arraigo». El retrato aspiracional de los personajes del filme evoluciona de la segunda a la tercera progresivamente, evidenciándose aún más con la elipsis hacia la conclusión del metraje. Empiezan huyendo de las dificultades urbanas, aprovechando la coyuntura, y terminan por asimilar que el entorno los ha transformado. La instrumentalización del espacio rural a través de la explotación del corcho deviene en una apropiación y un sentido de pertenencia simbolizados por la protección de su hogar frente a las llamas.

La finca heredada tiene una extensión de 500 hectáreas de alcornoques. El joven matrimonio se plantea sacarles rentabilidad hasta que puedan retomar la arquitectura. Enric, un colaborador de su tía fallecida, les dice nada más llegar: «¿Contemplando la ruina que te ha dejado la tía?». Ella responde, «Estamos muy ilusionados, la arreglaremos (la casa)». A lo que el payés replica: «Aún estáis a tiempo de regresar a Barcelona». Iván contesta, manifestando un hartazgo y un rechazo acrecentados entre la ciudadanía: «Que se la queden los turistas». Así pues, el turismo tardofranquista pasa de ser considerado la panacea para la modernización del país, a provocar ahora diversos problemas de turistificación y gentificación que conllevan la expulsión de los residentes de los barrios más céntricos de las ciudades (Bauzá, 2019).

3.2. Relaciones laborales y de propiedad

Durante un descanso en la obra, José coge una guitarra y comienza a tocar una melodía del sur, su tierra de origen. Se intercalan imágenes en *flashback*, sin diálogo, donde vemos al oligarca terrateniente eligiendo a dedo los peones del campo. La desesperación y la frustración del protagonista son palpables ante la incapacidad de mantener a su familia. Esta iconografía tópica y típica coincide con los estereotipos y los imaginarios de una España rural demonizada

que contrasta con la gran avenida de Valencia plagada de coches por la que pasea el embelesado hermano de José mientras espera la salida del autobús hacia Cataluña.

En otra escena, después de una trifulca en el bar donde celebran la fiesta de José, Andrés, un compañero suyo, se dirige al camarero y dueño del local: «Antonio, tú me conoces. Tú eres catalán y sabes cómo pienso. Y por eso me molesta que vengan esos señoritos idiotas, y me llamen charnego. Yo estoy aquí ganándome el pan con mi trabajo». A lo que Antonio le replica: «Sí, *Ja ho sé*. ¿Sabes cómo los llamamos aquí?, gamarusos. Por llevar unos cuantos billetes verdes en los bolsillos, se creen los amos del mundo». El jornalero reconvertido en peón de obra sufre no solo el clasismo económico sino el desprecio por su origen rural y, sobre todo, andaluz. El litoral desarrollista tampoco resulta ser la tierra prometida para los obreros.

Andrés se vuelve a dirigir a Antonio: «Es que no hay derecho, hombre. Siempre hablando que si Cataluña, que si...». Aquí José le interrumpe. Abrazándolo por el cuello, añade: «Va, no le des más vueltas y déjate de catalanes y de narices. Lo malo es tenerse que buscar el pan como lo hacemos nosotros». Continúa: «Y yo prefiero a estos señoritos que están toda la semana pencando, que los de mi tierra». Y añade: «Muy finos muy dicharacheros, pero no dan golpe. Te estás muriendo de hambre y te dicen, con Dios hermano». Más allá de los conflictos identitarios y de ciertos clichés inscritos en el paisanaje, el sometimiento al poder jerárquico del cacique responde a un falso compadreo en condiciones de desigualdad. El campo es representado por un modelo social más propio del Antiguo Régimen. El empresariado burgués, sin embargo, actúa movido por los intereses y postulados capitalistas.

Contrarrestar la deshumanización impuesta por el capitalismo es lo que impulsa a Iván, un arquitecto en paro y marido de la nueva dueña de la finca, a comportarse como uno más de los jornaleros. Al contrario que en el caso del filme anterior, el protagonista de *Suro* es un propietario minifundista que demuestra sus principios éticos y su empatía con hechos. Lleva un trozo de corcho al hombro y se dirige al camión para descargar. Acaba de ver entre los alcornocales a un grupo de trabajadores magrebíes. Le pregunta a Maurici, el capataz: «¿Los hombres que tienes allí arriba...?». Le interrumpe: «Los moros». A lo que Iván replica: «Tampoco hace falta llamarlos moros (...) ¿Los tienes dados

de alta?». Maurici y uno de sus trabajadores responden con cierta sorna: «Ricardo, dile que se tranquilice un poco». «Aún va con la marcha de Barcelona». Iván insiste. El capataz se justifica: «En nuestra faena, hay temporadas que sí y otras que no. Están en una situación muy buena y trabajan a gusto (...) No te preocupes». Se ejemplifica de este modo cómo el caciquismo ha mutado en otras prácticas agrícolas de precarización que incumplen los derechos laborales básicos y se asumen cotidianamente por los lugareños sin ningún cuestionamiento, al igual que la normalización de indicios xenófobos.

En una escena posterior, Iván almuerza durante el descanso con Mohamed y los otros magrebíes. «¿Os tratan bien aquí?», pregunta. El jornalero asiente. Y al hablar del alojamiento, sus compañeros hablan entre ellos en árabe: «Eso no es una casa. Es una mierda (sic). Es solo una temporada. Hay que aguantar. Una temporada y ya está». Cuando Iván descubre en qué condiciones de insalubridad vive Karín, decide acogerlo en su propia casa, con el consiguiente malestar inicial de Helena. Sin embargo, será ella la que se transforme en confidente del joven magrebí y la mejor aliada cuando surja el conflicto con los otros jornaleros

3.3. Reforma habitacional en el lugar de destino/acogida

Los edificios de apartamentos y hoteles en construcción que van ocupando de manera incipiente la costa serán la causa durante las décadas posteriores de especulación sobre el suelo que ha obligado a tomar medidas legales para evitar la depredación insostenible del territorio. Y de paso, limitar los efectos más perniciosos del modelo masificado de sol y playa (Bauzá, 2019). Por otra parte, en los años 60 los inmigrantes llegados del ámbito rural a las urbes se empiezan a asentar en nuevos barrios periféricos del extrarradio.

José reside en una vivienda de alquiler en Lloret, pero ha alquilado un cobertizo cerca del cementerio, a las afueras, para alojar a su familia, esposa, hijos y hermano. «Tengo que pagar 500 pesetas al mes y arreglarlo porque está en ruinas. Y arreglar la casa de al lao (sic), que no te la pierdas», le explica a un amigo. «Na, (sic) que me tocará trabajar todos los domingos del año. Todo de barde (sic) y poniendo yo los materiales (...) Bueno, los materiales con un poco de habilidad los sacaré de aquí» (refiriéndose a la construcción donde está

empleado). La casa simboliza el destino –como lugar de acogida del migrante– y el futuro –residencia y plan de vida familiar–.

Por su parte, contemplando la masía, Helena e Iván planifican la rehabilitación: «Y, cuando tengamos algo de pasta, haremos la piscina», dice ella. «Cuando tengamos mucha pasta», añade él. «Pero la haremos», concluye ella. Es la paradójica expresión urbanita de la ambición material y el éxito monetario que se proyectan en el confort de una casona solariega reconvertida en aburguesado chalet. Este ecléctico ejercicio arquitectónico responde a lo que Morin (1973) ha denominado «neoarcaísmo urbano». Un anhelo que resulta todavía más contradictorio al contraponerlo al cambio climático, la acuciante sequía y el riesgo de incendios forestales que, a lo largo de la película, actúan como una amenaza constante hasta el clímax final. La conciencia ecológica y la preocupación medioambiental no es algo que aparentemente caracterice a estos dos neorrurales.

En otra escena, Iván cuestiona la idea de reforma de Helena y las referencias que tiene en cuenta: «Es un poco pijo (sic), ¿no?», dice él. Ella se justifica: «Me parece interesante cómo dialogan con el entorno». Él contesta: «Esto monologa con el entorno. Son palacetes y los sabes. Yo me imaginaba algo mucho más sencillo, más integrado». Ella quiere utilizar la reforma como un escaparate para conseguir clientes.

3.4. Conflictos identitarios y xenofobia

Durante la celebración de la última noche de José solo en Lloret de Mar, antes de que llegue su familia, los asistentes comienzan a cantar, bailar y dar palmas con una guitarra en mano, montando un notable barullo. Otro cliente del bar, vestido con traje y corbata, está situado con un grupo de amigos en la barra. Son todos oriundos de la Costa Brava. Se dirigen a los andaluces en catalán, recriminándoles el ruido y obligándoles a que se callen. Andrés, compañero de obra de José, se encara y responde que no le entiende. Al final se enzarzan en una pelea y tienen que separarlos. Saliendo del bar, alude a los inmigrantes con los descalificativos de «charnegos» y «mursianos», gritándoles: «¡Vés al teu poble!». Algunos catalanistas acusaban a los inmigrantes de haber destruido la armonía entre propietarios y trabajadores. Para Teresa Vilarós, pocos catalanes

abogaron por la integración de los «charnegos». Una línea, la de la asimilación sociocultural, por la que sí apostaba el director Josep Maria Forn (Afinoguénova, 2017). Si bien en la práctica son numerosos los casos de familias, sobre todo latinoamericanas, que se asientan en los pueblos pequeños, como destacan estudios recientes (Camarero, 2020).

La inclusión fundamenta también la propuesta del «cosmopolitismo rural» de Woods (2018: 166) que define como «una práctica compartida de apertura hacia la diferencia y la diversidad, de hospitalidad hacia los otros y de convivencia». Un aspecto que en el filme de Mikel Gurrea se rebate, por el contrario, con una mirada mucho menos complaciente y no exenta de violencia.

Chema es un jornalero sexagenario que en su juventud fue legionario. Habla siempre en un castellano con marcado acento manchego. Representa una España atávica y reaccionaria compuesta por aquellos niños que a mediados del siglo pasado migraron a Cataluña, pero no acepta a los extranjeros. En un enfrentamiento con ellos les recrimina que no trabajen: «Están todo el día tocándose los putos cojones (sic)». En otra escena, se dirige a Karín con malos modos para subirse a las espaldas del joven magrebí y alcanzar la zona alta del tronco del alcornoque. Esta imprudencia de Chema le ocasiona un accidente laboral y la amputación de varios dedos. Cuando Karin asustado se acerca para socorrerle, le espeta insultándole: «¡Fuera, puto moro (sic), fuera!». Los compañeros, se vengán una noche, buscando, persiguiendo y agrediendo al extranjero. Iván se verá obligado a zanjar el asunto escopeta en mano: «Jefe, este no es tu sitio», le dicen mientras golpean a Karin. A lo que el propietario responde: «Esta es mi finca. Dejadlo ahora mismo o ya veréis quién no está en su sitio». La escena parece evocar, consciente o inconscientemente, la brutalidad y hostilidad rural que contagia al urbanita y a la que debe responder, de manera literal, con sus mismas armas, como ya retrató el largometraje británico *Straw Dogs* (*Perros de paja*, Sam Peckinpah, 1971).

4. Conclusiones

Hemos intentado establecer una continuidad narrativa, temporal y espacial, entre el neorrealismo y el neorruralismo como representaciones fílmicas de la

dicotomía realidad-ficción, por una parte, y la dialéctica campo-ciudad, por otra. Anclados a dos periodos históricos distintos, ambos largometrajes participan del drama social y constatan similitudes y disensos en el tratamiento neorrealista –disidente del desarrollismo propagandista del pasado siglo, que permanece e impregna en la actualidad el nuevo cine vinculado a la España vaciada– y la filmografía rural contemporánea –alternativa al capitalismo urbano, pero también a la utopía neorrealista, que amplía el foco temático a cuestiones ambientalistas y de género–. Respecto al proceso migratorio de españoles y extranjeros hacia el ámbito costero y campestre, asunto primordial tratado en este artículo a partir de los respectivos bloques argumentales, ha provocado repercusiones, y lo continúa haciendo, en la propiedad, la vivienda, las relaciones laborales y la inclusión o exclusión.

Los turistas europeos retratados en *La piel quemada* suponen divisas, un rasgo de aperturismo, modernidad y desarrollo económico, además de un objeto de deseo que conlleva un cierto relajamiento de las severas normas morales de conducta imperativas. Sin embargo, se mira con recelo la llegada de mano de obra española proveniente del ámbito rural que, paradójicamente, se encarga de construir los hoteles y recibe a cambio un trato discriminatorio. En cierto modo, al margen de las diferencias de clase social entre el proletariado proveniente del ámbito agrícola y la floreciente burguesía urbana, se evidencia también otro aspecto concerniente al sentido de pertenencia y la identidad catalana. La contraposición tradicional entre campo-ciudad del tardofranquismo se articula adicionalmente, y esta es la particularidad del filme analizado, en torno a la idiosincrasia y el acervo de las nacionalidades territoriales en un mismo país.

En el siglo XXI la tendencia a la repoblación y el retorno por parte de neorrurales españoles con un perfil profesional cualificado centra el argumento de *Suro*. Sin embargo, se suman otros movimientos migratorios globales que generan tanto escenarios de multiculturalidad –convivencia integradora– como racismo y xenofobia –conflicto excluyente–. En esta película parece haberse superado el enfrentamiento campo-ciudad establecido en la cinematografía anterior para abordar una cuestión común que afecta a ambos espacios vivenciales en el contexto de la precariedad laboral. La simbología de la otredad y, por consiguiente, el rechazo al diferente se proyecta esta vez sobre el extranjero no

europeo, que ya no es un turista sino un jornalero itinerante. Se pone en tela de juicio el «cosmopolitismo rural», haciéndose necesaria la aplicación de programas específicos desde las administraciones públicas para promover la inclusión de las otras nacionalidades.

Desde el punto de vista socioeconómico y cultural, las arraigadas tradiciones, la (pos)modernidad y el plurilingüismo con el que se expresan los personajes en una España diversa, incluso en la etapa tardofranquista, afectan a la configuración y evolución de los territorios, así como a las identidades individuales y colectivas. Todo ello se ve acentuado por los cambios, las evoluciones, los imaginarios y los contextos de crisis e incertidumbre que afectan a los individuos, habiten en pueblos o ciudades.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA NARANJO, Rufino (2021). «El final del mundo rural. Ciudad y despoblación al comienzo del milenio», en PFEILSTETTER, Richard y ACOSTA NARANJO, Rufino (coords.), *Pensar el pensamiento de otros. Escritos en homenaje al profesor Elías Zamora*. Sevilla: GICED. Grupo de Investigación Cultura, Ecología y Desarrollo de Pequeños Territorios, pp. 51-66.
<https://idus.us.es/handle/11441/127840>
- AFINOGUÉNOVA, Eugenia (2017), «Más allá del turismo: La piel quemada (Josep María Forn) a través de los estudios de movilidad», en DEL REY-REGUILLO, Antonia (ed.), *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*, Valencia: Tirant Humanidades, pp 187-204.
- ÁLVAREZ SUÁREZ, Inmaculada, «Los surcos del cine neorrealista español». En: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_11/28022011_02.htm (fecha de consulta: 15-10-2023).
- BARLUENGA, Miguel, «El movimiento neorrural: la gran esperanza para detener la despoblación». En: https://www.eldiario.es/aragon/sociedad/movimiento-neorrural-esperanza-detener-despoblacion_1_3267783.html (fecha de consulta: 15-10-2023).
- BATJÍN, Mijaíl (1989). «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *Teoría y crítica de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- BAUZÁ, Felio José (2019). «Limitaciones territoriales y ambientales al turismo: capacidad de carga y capacidad de acogida», *Revista Internacional de Derecho del Turismo (RIDETUR)*, nº 3, pp. 31-48.
<http://dx.doi.org/10.21071/ridetur.v3i.12134>
- BOYLE, Paul y HALFACREE, Keith (eds) (1998), *Migration into Rural Areas: Theories and Issues*, Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- CALVÁRIO, Rita y OTERO, Iago (2015), «Neorrurales», *Ecología Política y Soberanía Local*, n.º 49, pp. 71-75.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5171959>

- CAMARERO, Luis (2020). «La inmigración dinamiza la España rural», <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/es/-/la-inmigracion-dinamiza-la-espana-rural>
- CASTELLÓ, Enric (2023). «The resituated rural: exploring narratives beyond the empty Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24(4), pp. 529-544, <https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2272044>
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2015), «El cine rural en el siglo XXI, nuevos imaginarios y la adecuación a los nuevos tiempos», (ed.), *Secuencias del cine rural español del siglo XX*, Málaga: CEDMA Diputación Provincial de Málaga, pp 15-20.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2022), «Desmontando algunos sobreentendidos en torno al neorruralismo y la novela», (ed.), *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, pp. 9-21.
- HALFACREE, Keith (2001), «Constructing the object: taxonomic practices, 'counterurbanisation' and positioning marginal rural settlement», *International Journal of Population Geography*, n.º 7, pp. 395-411. <https://dx.doi.org/10.1002/ijpg.238>
- LAMPIS, Mirko (2023), «Encrucijadas y bifurcaciones. La ucronía (o alocronía) desde el punto de vista de la semiótica». *Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios*, nº 25, pp. 5-18. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.252023.26401>
- LÉGER, Danièle y HERVIEU, Bertrand (1979), *Le retour à la nature*, París: Seuil.
- MARTÍNEZ-PUCHE, Antonio y MARTÍNEZ PUCHE, Salvador (2020), «Imaginarios del mundo rural. La representación fílmica de la despoblación en España», en ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe, et al. (eds.), *Las ciencias sociales como expresión humana*, Valencia: Tirant Humanidades, pp 295-308.
- MARTÍNEZ-PUCHE, Antonio, MARTÍNEZ PUCHE, Salvador, et al. (2022), «The representation of the rural exodus in Spanish cinema (1900-2020): evolution, causes and territorial consequences», *Investigaciones Geográficas*, n.º 77, pp. 79-101. <https://doi.org/10.14198/INGEO.19337>
- MÉNDEZ, Marlon Javier (2013), «Una tipología de los nuevos habitantes del campo: aportes para el estudio del fenómeno neorrural a partir del caso de Manizales (Colombia)». *Revista de Economía e Sociología Rural*, Nª 51, PP. 31-48. <https://doi.org/10.1590/S0103-20032013000600002>
- MONTEVERDE LOZOYA, José Enrique (1992), *El neorrealismo en España: tendencias realistas en el cine español*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MORA, Vicente Luis (2018), «Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea», *Tropelías*, n.º 4, pp. 198-221. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071
- MORELL, Blai, «Drama en el bosque de alcornoques». En: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a42131792/suro-pelicula-critica/> (fecha de consulta: 15-10-2023).
- MORIN, Edgar (1973), (1973), «Ciudad de luz y ciudad tentaculan», en MORIN, Edgar (Comp.) (1995), *Sociología*, Madrid: Tecnos, pp. 338-347
- MORMONT, Marc (2009), «Globalisation et écologisation des campagnes», *La Sociologie rurale en gestion, Etudes rurales*, n.º 183, pp. 143-160. <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.8980>
- NOGUÉ, Joan (1988), «El fenómeno neorrural», *Agricultura y Sociedad*, n.º 47, pp. 145-175.

- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=82728>
QUINTANA, Ángel (2017), «La piel quemada y la cuestión de la inmigración interior durante el franquismo», *Rasegna Iberistica*, n.º 7, pp. 133-145.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8408711>
- RIVERA, María Jesús (2009), «La neorruralidad y sus significados. El caso de Navarra». *Revista Internacional de Sociología*, n.º 67(2), pp. 413-433.
<https://doi.org/10.3989/RIS.2008.05.11>
- RODRÍGUEZ, Ángel Blas y TRABADA, Xose Elías (1991), «De la ciudad al campo: el fenómeno social neorrealista en España», *CEMIC, Política y Sociedad*, n.º 9, pp. 73-86.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=909425>
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2017), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal.
- SALDAÑA, Cristina, «El éxodo al revés: de la ciudad al campo». En: <https://elpais.com/masterdeperiodismo/la-estela-de-la-pandemia/2020-08-02/el-exodo-al-reves-de-la-ciudad-al-campo.html> (fecha de consulta: 15-10-2023).
- THIBAUDEAU, Pacale (2020), «Paradojas de un campo desterritorializado en el cine español del siglo XXI», en GARCÍA RAMOS, María Dolores (coord.), *Representaciones del mundo rural: del documental agrario a las incursiones del campo en el cine de ficción*, Córdoba: UCOPress Editorial Universidad de Córdoba, pp 213-236.
- VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara (2012), «El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50», *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, vol. 7 n.º 1, pp. 160-171.
<https://raco.cat/index.php/Transfer/article/view/256192>
- WOODS, Michael (2018), «Precarious rural cosmopolitanism: Negotiating globalization, migration and diversity in Irish small towns». *Journal of Rural Studies*, n.º. 64, pp. 164-176. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2018.03.014>