

**Sobre el rural i el digital  
(a *El Somni* i *La Primavera*  
de Christophe Farnarier)**

**Chantal Poch i Rodrigo**

**Professor/a:** Sergi Sánchez

**Tendències del cinema digital  
Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual  
Contemporanis  
Curs 2015-2016, 2n trimestre**

**Facultat de Comunicació  
Universitat Pompeu Fabra**

**Resum:** L'encant de l'obra de Christophe Farnarier resideix, com acostuma a passar, en una contradicció: l'ús de les tecnologies presents resulta ser la millor opció per satisfer el desig de buscar allò antic, ancestral, humà en definitiva. Com ajuda el medi digital a aquesta recerca?

**Paraules clau / Palabras clave:** Christophe Farnarier, cinema digital, documental, rural, textura, estètica

\* \* \* \* \*

**Abstract:** The charm of Christophe Farnarier's work resides, as often happens, in a contradiction: the use of the present technologies proves to be the best option when it comes to satisfy the wish to search for the ancient, the ancestral, in conclusion –the human. How does the digital media help in this research?

**Keywords:** Christophe Farnarier, digital cinema, documentary, rural, texture, aesthetics.

Joan Pipa viu a Sant Esteve de Guialbes, a Pla de l'Estany. Cada any fa un recorregut de 100 km amb les seves ovelles fins al Ripollès. En arribar la tardor, torna. És l'últim pastor català que fa aquesta espècie de viatge mític que és la transhumància a peu. Christophe Farnarier el seguirà i enregistrarà durant aquests dos viatges, el d'anada i el de tornada, el temps entre aquests i posteriorment, quan la transhumància ja no és possible. En farà una pel·lícula, *El Somni* (2008). Anys després, a aquest documental el seguirà *La Primavera* (2012). Aquesta vegada, la protagonista és la Carme, a qui veurem treballar seguint els dictats de les estacions.

Dos documentals, per tant, amb el rural com a centre. I tot i així, rodats en digital. En digital, que duu intrínseca una certa idea de modernitat, de ritme ràpid de ciutat. En digital, del que cineastes tractant els mateixos temes han dit coses com

Aprecio molt l'estètica, les textures en el cinema, així que no filmaria en digital.<sup>1</sup>

o

No em considero anti-digital, però per a mi seria més difícil reflectir el tipus de mons que m'interessen, perquè el digital és massa net, massa clínic, mai s'obtenen errors amb ell. Si alguna cosa s'ha gravat malament ho comproves immediatament, tornes a gravar... i a mi m'interessa que a les pel·lícules hi hagi esgarrapades, materialitat.<sup>2</sup>

*El somni* i *La primavera* són digitals, però també materials. El rural és, per damunt de tot, fang, palla i llana. No hi ha esgarrapades, potser, però l'olor a terra traspasa la pantalla. Si sovint s'ha abordat el digital des del fantasma, des de la immaterialitat, estem davant de dos casos que han traspasat aquesta idea fins al punt que, de fet, no serien possibles amb una tecnologia diferent. Com ha ajudat el digital a configurar l'ambient rural

---

<sup>1</sup> HUTTON, Peter. Peter Hutton por Peter Hutton. *Lumière* núm. 4, 2014, pàg. 43.

<sup>2</sup> RIVERS, Ben. A Entrevista con Ben Rivers. Cristóbal Adam, Miguel Armas i Andrea Queralt. *Lumière* núm. 4, 2014, pàg. 76.

d'aquests dos films? Amb quines armes contraresta la seva naturalesa més tendent a allò eteri?

El 1951 van aparèixer les primeres gravadores autònomes. Tot i pesar uns trenta quilos, suposaven una reducció considerable de la mida dels equips anteriors, de varies tones. La seva qualitat feia enrere als professionals de la indústria cinematogràfica: van ser uns quants antropòlegs els qui, aprofitant les seves característiques, van llançar-se a fer de director, càmera, tècnic de so, muntador, productor, i tot el que calgués.<sup>3</sup>



*D'esquerra a dreta intencions similars: Michel Brault rodant Les Raquetteurs (Brault i Gilles Groulx, 1958), sobre una comunitat rural del Quebec, i Farnarier treballant en El somni.*

Gairebé 60 anys després, l'equip del que disposa Farnarier és encara més petit, més lleuger, i de millor qualitat. La possibilitat del fer-s'ho tot un mateix va molt més enllà de la que tenien aquests pioners. Christophe farà de càmera, director i tècnic de so tot alhora. La possibilitat, diem, però; què passa amb la motivació? Què té de bo poder ser tantes coses alhora? Deia Jean Rouch:

Finalment, i aquest és sens dubte el factor decisiu, l'etnògraf ha de passar un llarg temps al lloc d'estudi abans de començar a rodar. Aquest període de reflectància, d'aprenentatge i

---

<sup>3</sup> ROUCH, Jean. The Camera and Man (1974). Dins *Ciné-ethnography*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2003.

consciència mútua pot ser bastant llarg, i és per tant incompatible amb els horaris i salaris d'un equip tècnic.<sup>4</sup>

Adoptar totes aquestes funcions vol dir, principalment, poder estar sol. Si bé no ens trobem ben bé davant del mateix tipus de cinema etnogràfic del que parla Jean Rouch, molt més extrem en la llunyania dels objectes d'estudi, sí que s'hi comparteix la idea d'entrar a un entorn que no correspon al propi. Pipa, Carme, i la resta de personatges que passegen per aquests dos films, es comporten en ells com si coneguessin qui hi ha darrere la càmera. Perquè el coneixen. Ja no parlem dels horaris i salaris: fins i tot si un equip hagués acceptat les condicions d'aquest rodatge, la seva presència hagués resultat invasiva, d'aquí la importància de ser home-orquestra. La presència d'una sola persona, en aquest cas equipada només amb la seva càmera i aprofitant el so directe i la llum natural, és, dins de tot, menys agressiva. En una entrevista, Christophe declara:

Filmar em permet simplement ser més personal. Així puc recollir la realitat de la vida del pastor, sense interferir en ella, recollint-la des de la intimitat i l'autenticitat. Estava amb ell tot el dia fins el punt que semblava invisible. El pastor podia seguir amb la seva vida, i jo, amb discreció, amb la meua pel·lícula. Utilitzo el mateix mètode quan faig un treball fotogràfic d'investigació sobre la quotidianitat de les persones, només canvio la càmera fotogràfica per una càmera de vídeo amb un micròfon. Quan arribo a sentir la respiració de la persona que estic filmant, i aquesta persona sent la meua, llavors sé que ho he aconseguit. Estic dins el seu espai vital, però no es tracta d'una càmera amagada, no estic ocultant res.<sup>5</sup>

"Invisible", "discreció", diu el cineasta. Això és de per sí impossible: per molt discret que es sigui, qualsevol persona s'adona de la presència d'una altra. El que sí que es pot fer, però, és establir una relació de confiança on aquesta presència no s'ignori, però s'accepti com a part de l'habitual:

---

<sup>4</sup> Ib.

<sup>5</sup> FARNARIER, Christophe. Entrevista per a Blogs&Docs, 6 de Novembre del 2008. Consultat a <http://www.blogsandocs.com/?p=293>

Flaherty va passar un any a les illes Solomon abans d'enviar cap material gravat de *Nanook of the North* (1922); Pedro Costa ja tenia tot un rodatge d'experiència al barri de Fontainhas abans que Vanda el deixés entrar a la seva vida (*No Quarto da Vanda*, 2000), i així mil exemples més. D'aquesta mateixa manera, Christophe va estar filmant el pastor Pipa al llarg d'un any, amb els dos viatges a peu i l'estància interval, per després tornar-hi un any després. Més tard va fer el mateix amb la Carme, a qui ja coneixia d'aquest primer rodatge, i amb qui va compartir el dia a dia com si fos un membre de la família.

I és que el mateix material fílmic ens recorda aquesta convivència: en algunes escenes de *El somni*, la càmera pren una posició igual a la de les ovelles del ramat que enregistra. Insisteix en anar avall, a l'alçada dels animals i el seu caminar. Abans citàvem Jean Rouch, que òbviament no parla del cinema digital però que coneix bé les avantatges d'un mitjà petit.

La reducció de la mida de la càmera permet adaptar-se a l'acció en l'espai, fa possible penetrar en la realitat enlloc de deixar que passi.<sup>6</sup>



*La importància de ser petit*

És a dir, la càmera no observa com les ovelles fan el seu camí; fa el camí amb elles. Tampoc ignora el gos quan aquest es posa a córrer: el segueix. En altres paraules, participa de l'acció. Ja ho hem dit: no és possible ser

---

<sup>6</sup> ROUCH, Jean. *Op. Cit.*

invisible. Davant l'opció de quedar-se lluny dels fets, influint-hi de totes maneres, la càmera pren l'opció de seguir-los.

És interessant en aquest sentit la discussió que mantenen Margaret Mead i Gregory Bateson, dos antropòlegs, sobre l'ús de la càmera en aquesta disciplina<sup>7</sup>. Tota la discussió acaba girant entorn si és millor agafar la càmera i moure's per seguir els fets o deixar-la plantada i que capti el que passi. Al final, sembla manar la idea que, en deixar la càmera plantada, el material que s'obté és més útil a l'hora de revisar-se científicament una vegada i una altra; que, en moure la càmera, es dona a entendre que ja es té una idea prèvia, que hi ha una influència pròpia. *El somni* i *La primavera*, seguint aquesta conversa, mostrarien un cop més la seva tendència a l'homenatge personal més que no tant a l'anàlisi antropològic.

No hem d'ignorar el passat de Farnarier: havent estat director de fotografia d'*Honor de Cavalleria* (2006) cal sospitar que alguna cosa de la manera de fer d'Albert Serra li ha quedat. Aquest ha manifestat varies vegades la seva animadversió per les pesades càmeres de 35 mm i la preparació necessària dels plans. Ens serveix especialment el que diu en una entrevista al voltant d'*Història de la meva mort* (2013):

És més atmosfèric, aquest enfocament. No és sobre el que tens al cap, és més sobre el que tens davant. No el que tens darrere, a la teva ment. És sobre ser sensible a l'atmosfera, perquè ho pots capturar tot. Així que aquest canvi, del món de la ment del cineasta als 360° del món al seu voltant, ho fa tot possible.<sup>8</sup>

En efecte, en ambdós films sembla que l'important no és una determinada visió del cineasta, sinó una –determinada– realitat. El canvi del que parla Albert Serra, el canvi d'analògic a digital, permet una adaptació gairebé total al que passa. “Penetrar en la realitat”, “ser sensible a l'atmosfera”, són

---

<sup>7</sup> MEAD, Margaret i BATESON, Gregory. “Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología (1977)” a NARANJO, Juan (ed.). *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, Gustavo Gilli.

<sup>8</sup> MACFARLANE, Steve. Albert Serra by Steve Macfarlane. *Bomb Magazine*, 18 de Novembre del 2014. Consultat a <http://bombmagazine.org/article/2000018/albert-serra>

maneres d'explicar el que Jean de Heusch va definir com a *participatory camera*<sup>9</sup> en parlar de *Nanook*: una càmera que encoratja l'espontaneïtat i és fidel a la veritat dels qui filma. Una càmera que, enlloc d'enregistrar Nanook com a criatura anònima al lluny, entén la importància que té per a ell l'espera en la caça, i l'acompanya sense talls. Una càmera que, enlloc de contemplar en Pipa com un estrany, s'apropa a veure com s'encén la pipa. El pastor es mostra orgullós, al llarg de la pel·lícula, de distingir a cadascun dels animals del seu ramat. De la mateixa manera actua el cineasta, a partir de diversos mecanismes d'individualització que passen per la reducció de distància física. No filma la "vida pagesa" sinó la vida d'aquestes persones en concret, però a partir del local aquests relats s'universalitzen.



*Repàs pel cos d'un pastor*

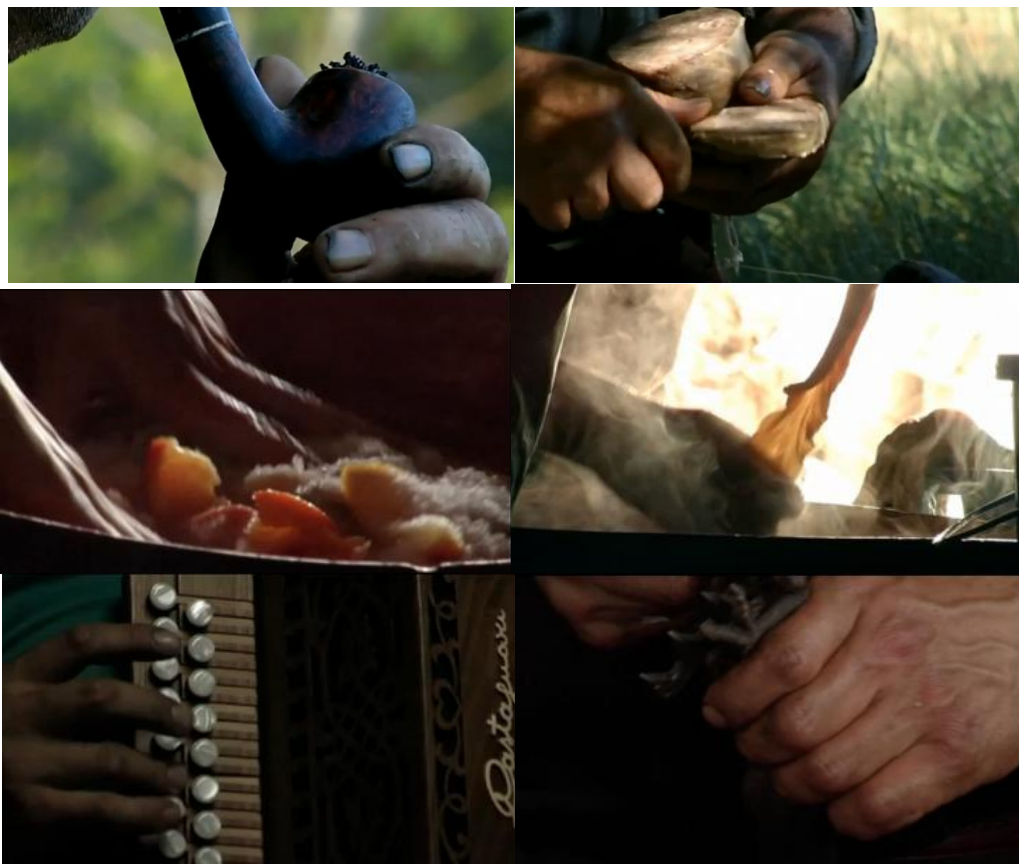
Tal com deia Bazin<sup>10</sup>, quan en un film hi ha voluntat realista, la seva unitat bàsica passa de ser el *pla*, una estructura imposada des del cinema, a ser el *fet*, quelcom pertanyent a la vida mateixa. I com millor apropar-se a un fet

<sup>9</sup> TOBING RONY, Fatimah. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press, 1999.

<sup>10</sup> BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Rialp: Madrid, 1990.



que fent-ho físicament? A *El somni* veiem les brutes mans de Pipa i el seu aprenent jugant a cartes, agafant el bastó, esquilant ovelles. A *La primavera* aquestes mans, ara les de la Carme, són encara més presents: tractant uns intestins, sembrant, remenant la terra. La importància del gest manual en aquesta espècie de díptic és fonamental: els gests com a herència primitiva, com a traces d'una saviesa antiga adquirida a través d'un aprenentatge que venia per les mans, pel tacte. La modernitat del mitjà queda supeditada a l'ancestralitat transmesa per la proximitat constant a unes mans que remouen un morter, a unes mans que planten patates.



*El treball i l'oci*

El treball de composició elaborat al llarg de les dues peces hagués agradat sens dubte a Charles Fourier: l'aproximació a les mans, la viscositat dels intestins, la voluptuositat de la terra, ens transporten a una idea del treball manual basada en la sensació. No som davant un camp estès, bucòlic, que encaixaria més amb la visió de Rousseau; ens trobem davant el camp dels qui treballen el camp. En aquest sentit, el fet que les pel·lícules trobin una característica central en aquest apropament de la càmera a la persona és

tota una mostra d'ètica en la relació forma-contingut: i és clar, per a mostrar el rural de les eines, emprar la càmera com a eina, movent-la a on cal amb les mans i seguint aquests ritmes gestuals enregistrats en una subordinació momentània de la modernitat a la tradició.

Aquestes petites remissions al passat serien segons Roland Barthes signes d'actualitat, doncs en una carta a Antonioni definia el modern no com a contraposició a l'antic, sinó com a dificultat activa de seguir els signes del temps<sup>11</sup>. Una dificultat manifesta; Christophe indaga en la realitat per trobar aquests moments gairebé rituals, però entre ells troba també signes pertanyents a temps futurs –Pipa conversa amb un amic sobre George Bush, Osama Bin Laden i altres personatges de l'estil en el que suposa una petita bufetada a l'espectador encisat amb la vida pagesa; l'AVE amenaça amb la seva vinguda; es parla de l'estat vulnerable de la transhumància, etc. L'espai rural es filma com a espai de transició, de confluència tensa entre el vell i el nou amb imatges que remetent als dos i la impossibilitat de situar-se clarament en un bàndol de la història. Quin millor signe de la confluència de temps que la pròpia imatge, deutora de les noves tecnologies per les avantatges ja mencionades i alhora en busca constant de recuperar aquesta antiguitat idealitzada que inunda les dues pel·lícules.

Si bé tant *El somni* com *La primavera* són més que res homenatges a una forma de vida, hi ha algun punt on es pren un distanciament major dels fets que hi succeeixen: ens referim a les escenes més crues, especialment la de la matança del porc a la segona pel·lícula. En aquest cas la càmera queda lluny de l'acció, quieta, limitant-se a observar. A observar, potser, des d'un punt de vista contemporani que sent nostàlgia d'algunes coses però que no arriba a acceptar com a pròpies algunes altres.

---

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. Caro Antonioni. Bolonya, 28 de Gener de 1980.



*Amb la matança, s'atura el seguiment*

Altra vegada ben lluny de la idea de camp de Rousseau, se'ns presenten unes imatges que no acaben d'encaixar en l'ètica contemporània, inclinada a la marginació de qualsevol tipus de dolor; unes imatges que, probablement, no serien possibles de captar sense l'establiment d'aquest vincle de confiança previ del que parlàvem. Però Farnarier s'ha pres la molèstia d'introduir-nos poc a poc en les vides d'aquests personatges, de tal manera que quan arriba aquest moment no es produeix cap judici moral, sinó l'acceptació que estem veient el producte d'una escala de valors diferent, la pertanyent al món rural.

El temps no només té importància en l'establiment d'aquesta relació prèvia entre cineasta i protagonistes, sinó que també el tindrà en el ritme de les pel·lícules. Si *El somni* ve senyalitzat amb els noms de cada estació, La primavera –que no en va ja duu aquest títol– apareixerà governada per inserts indicatius del temps.



*El pas del temps*

El temps, al món rural, és el principal poder: tant els viatges d'en Pipa com els treballs de la Carme tenen un moment marcat dins l'any. La vida al camp no segueix el temps del capitalisme, sinó el de les estacions. Per poder enregistrar aquest pas del temps s'ha de rodar, està clar, molt material. I aquí entra de nou l'aportació del digital. Frederick Wiseman, un dels majors documentalistes de la història, responia així a un periodista que li preguntava pel canvi d'analògic a digital:

Crec que hi ha molta tonteria en això de discutir el "canvi". L'única cosa més o menys certa que algú em va dir va ser «gravaràs molt més».<sup>12</sup>

Aquí ho tenim: el gran mestre del documentalisme dient que al final, el que de debò importa és que amb el digital es pot gravar molt més. No sabem què hagués passat si Christophe s'hagués vist forçat a "escollir" més. El que sí sabem és que el temps narratiu d'aquestes obres és lent, com el del camp. No seria poc adequat intentar transmetre l'essència d'un medi on la Carme ha d'esperar mesos per veure créixer les seves plantacions elidint aquesta espera als espectadors? Aquesta abundància de material dóna peu a un relat que, com els d'antany, es veu marcat també pels temps de la conversa, del joc, de la cançó, que tenen lloc durant el camí. Veiem les cartes, aquí i allà; l'aprenent tocant l'acordió; la famosa pipa; el pastor cantant una ranxera. I compremem que tot això són petits rituals, com el de Carme esbandint-se les botes a l'estany cada cop que entra a casa. Hi ha una clara necessitat de fidelitat al procés, al viatge. La càmera va al ritme de l'anar a peu: no fa res que no es pugui fer físicament.

Aquests intervals ociosos porten a reluir la clara influència de la pintura en la fotografia del director, sobretot de l'impressionisme. En veure algunes de les escenes és fàcil pensar en l'obra de Manet, per exemple, i és òbvia la relació amb la idea de treure el cavallet del taller i sortir a enregistrar el moment. Christophe aprofita la llum natural i el so directe per a jugar amb la

---

<sup>12</sup> JAMES SCOTT, Daniel. An interview with Frederick Wiseman. Filmmaker Magazine, 10 de Gener del 2012.

pròpia textura del digital, plena d'errors, de brutícia. Plena de pols surant en l'aire que crea petits reflexes, o de parts sobreexposades per la claror del sol entrant a llocs obscurs. Plena, fins i tot, del gra generat per l'alta ISO en enregistrar els rostres que conversen en un restaurant de nit. La mateixa inexactitud que fa a vegades que un llenç impressionista es senti més humà que un d'hiperrealista fa que aquestes imatges que, tot i cuidades, tenen petits tocs de descontrol, ens semblin reals, obres d'una persona i no d'una càmera. I és que els films no escapen tampoc d'una certa poetització: si sovint les motivacions per a un documental amb aquest caràcter antropològic són o bé la diferència, l'exotisme, o bé la denúncia, la misèria, en aquest cas està construït com a elegia, com a intent de capturar un estil de vida amenaçat per totes bandes. I què és l'elegia sinó en primer lloc, una forma poètica? Deia Bazin en parlar del *Paisà* (1946) de Rossellini:

S'ha de desconfiar de la oposició entre realisme i no sé quin refinament estètic, no sé quina eficàcia immediata d'un realisme que s'acontentaria amb mostrar la realitat.<sup>13</sup>

Fins i tot tenint en compte la diferència de naturaleses entre el film de què es parla i l'objecte d'aquest estudi, sembla adequat aplicar aquesta màxima a l'obra de Farnarier. Una càmera que enregistres automàticament la vida dels pagesos estudiats no donaria una versió més "real" que la que donen aquests documentals en deixar-se portar per la bellesa d'alguns moments. No estem, al cap i a la fi, davant de postals amb postures fingides; no es tracta d'un treball com els de José Ortiz Echagüe, que als anys 30 es passejava per Espanya fent vestir els pagesos amb les seves millors gales<sup>14</sup>, ni d'un retrat exotista estil Orson Welles a *The Land of the Basques* (1955). Es tracta de, dins la realitat quotidiana d'uns personatges, trobar instants bonics i, això, bé que és real.

*El somni* i *La primavera* són, en definitiva, dos clars exemples de les aportacions que el digital fa a la representació del món rural, un món que a primera vista queda lluny del seu abast. Si l'analògic troba en el propi

---

<sup>13</sup> BAZIN, André. *Op. Cit.*

<sup>14</sup> Veure "Tipos y trajes" (José Ortiz Echagüe, 1930)

material la seva textura, el digital ho fa en les seves possibilitats físiques — en l'aproximament a una pagesa que cuina, el seguiment d'una ovella que corre, la paciència de contemplar el temps del sembrat o l'enregistrament d'una cançó cantada a plena nit— i, alhora, en la inexactitud de totes elles, recordatori que darrere la càmera hi ha algú, un Christophe a qui Pipa, inconscient coneixedor de l'essència del digital, apel·la directament pel nom cap al final d'*El somni*. L'encant de l'obra de Farnarier resideix, com acostuma a passar, en una contradicció: l'ús de les tecnologies presents resulta ser la millor opció per satisfer el desig de buscar allò antic, ancestral, humà en definitiva.