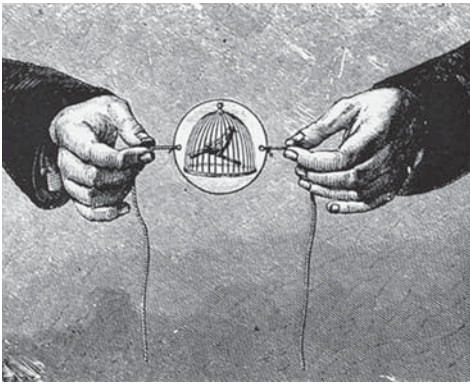


El Atrapafilms: imágenes que escapan de la jaula

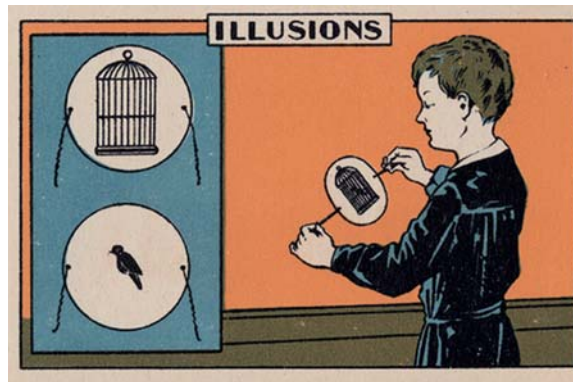
Empiezo por detrás, lo que aquí significa: antes de haber empezado a escribir, a transcribir, a editar lo que sigue. En términos cinematográficos, con un *flash-back*. Hará cosa de un año me propusieron que entrevistara a Benet Rossell. La entrevista se grabaría en vídeo para que acompañara una antología de su obra visual. Tras unas reuniones previas, elaboré un cuestionario que iría ampliando al hilo de la conversación. Y resulta que el día de la grabación Benet nos sorprendió con el guión de una entrevista muda. Un guión o, para ser más precisos, un conjunto de garabatos dibujados y escritos en un folio. Una entrevista muda en la que mis preguntas quedarían, así, sin respuesta y en la que, en cambio, mantendríamos un diálogo de gestos convenidos a ambos lados de una bobinadora de películas. Cargada con un rollo de película encontrada que podría describirse como un contador de fotogramas —con los números y los nervios separadores entre un fotograma y el otro pintados a mano— que vendría a representar las mil y una preguntas y respuestas posibles en la secuencia de nuestra conversación. Benet, con la cabeza envuelta en retales de película, replicaría calladamente a mi cuestionario; de aquí el rotundo título de esta acción, de este vídeo: *No Comment* (2009). Benet, sin embargo, se comprometió a darme la réplica en otro soporte, y esto es lo que hemos hecho ahora. Nos hemos puesto manos a la obra y hemos añadido la letra a unas imágenes que (salvo la de unos rótulos que daban fe de mis preguntas) carecían de ella. O, como dice Benet, hemos pasado del cine mudo al cine sonoro.

Recuerdo que a finales de los años setenta Benet me resumía su filmografía como el fruto de unas amistades y unas complicidades. Decía que había hecho una película con cada uno de sus amigos. Con Carles Andreu hizo la primera, *La Seine* (1969), que se extravió en el transcurso de las trashumancias rossellianas. Con Jaume Xifra, Antoni Miralda, Joan Rabascall —y también con la catalanófila Dorothée Selz, que, junto con los demás y el mismo Benet, integraba el grupo de los «catalanes de París» según la expresión que dio a conocer Alexandre Cirici i Pellicer en sus escritos— realizó los títulos que más adelante se mencionan. Y con Jean-Pierre Béranger, próximo a todos ellos, hizo *Le cœur est un plaisir* (1975). Benet añadía otra película que los reunía a casi todos: *Cerimonials* (1973), un documento de las fiestas y rituales que pusieron en marcha Miralda, Xifra, Selz, Rabascall y el mismo Beni (como entonces se lo conocía). Realizó, además, otra película que firmó él solo, aunque en su realización participaron muchos otros, titulada *Atrás etíope* (1977). En esa época, además, había empezado a emplear el vídeo en documentales sobre la obra de varios artistas, por encargo de la Fundación Hara de Tokio y la École des Beaux-Arts de París.

Este rasgo colaborativo de su producción audiovisual lo ha mantenido con otras realizaciones bicéfalas o a cuatro manos. Con Lluís Maristany, en la película colectiva *En la ciudad* (1976-1977). Con Miralda, nuevamente, y con más asiduidad que con ningún otro artista, en proyectos que incluyen instalaciones como *Dreamlike* (1979) y *Monument a Colom* (1982), entre muchas otras colaboraciones. Con Muntadas, en la instalación *Rambla 24 h* (1981, y ahora revisada y actualizada). Con Jordi Torrent en *El dau* (1990). Yo mismo podría incluirme en esta lista gracias al documento antes mencionado,



Ilustraciones del taumatropo, inventado en 1824



No Comment. No alargaré más estas líneas introductorias enumerando otras colaboraciones: con músicos y técnicos avezados, y en el medio profesional del audiovisual. En los numerosísimos vídeos que ha realizado durante estos últimos años, sin embargo, a Benet le ha bastado su naturaleza polifacética de hombre orquesta que piensa, escribe, crea imágenes (dibujadas, pintadas, animadas, fotografiadas, recicladas, electrónicas, en 3D...), las procesa o las manipula, les añade música que él mismo interpreta y también actúa, recita, canta y baila. Si a eso le sumamos que Benet cifra en más de cincuenta los materiales audiovisuales que ha perdido, que ya no conserva o que no ha llegado a montar, la conversación que sigue a continuación podría extenderse a varios aspectos sobre los que —espacio y tiempo obligan— hemos pasado de largo. Y a medida que Benet Rossell va recuperando y revisando documentos y proyectos que en su momento abandonó, algunos pueden adquirir una nueva forma. Es el caso de *A priori* y *Chantier-masques*, que parten de materiales que se remontan a los años setenta e incluso antes. Se trata de una obra, pues, que crece por delante y por detrás; con su actividad polimorfa, Benet Rossell crea por los codos.

Hacia 1824 el Dr. John Ayrton Paris inventó el taumátropo, un juguete filosófico con el que ilustrar el principio de la persistencia retiniana. El gorrión entra en la jaula y nace el cine. Benet, ¿qué es para ti el cine? Para mí, el cine es un espacio de experimentación privilegiado en el que subvertir ese lenguaje visual por excelencia que es la imagen en movimiento.

El cine es el sueño del realizador recogido por el espectador para que ambos puedan ir más allá del espejo, cada uno por su lado. Pero permíteme que termine de responder a esta pregunta al final de nuestra conversación.

En 1964 llegas a París: estudias teatro y cine, y más adelante empiezas a exponer. ¿Qué te llevó a París? Y ¿qué fue primero: el huevo, la gallina o... el pollo?

Fui a París por primera vez para asistir a un congreso como representante de los estudiantes de Económicas de Madrid. En realidad, me ofrecí para sustituir al auténtico representante estudiantil, pues él no podía ir y lo que yo quería, de todas todas, era ir a París. Al cabo de un año volví a París para instalarme en la ciudad y me matriculé en el doctorado de Derecho, lo que me permitió regularizar mi situación. Huelga decir que no fui a una sola clase de Derecho; lo que hice de inmediato fue matricularme en cursos de cine dirigidos por Jean Rouch, y en cursos de teatro.

Fui a París con ganas de ver y de vivir porque aquí la situación era demasiado estrecha y gris, y me quedé allí más de quince años. Puedo



Proyector Cine Nic de Benet Rossell

afirmar, por lo tanto, que lo primero fue el pollo: ¡el «pollo-cineasta»¹ que mandó aquí durante cuarenta años!

¿El caleidoscopio, en 1968, es tu primera máquina de visión? ¿Un modo de aproximarse a la imagen en movimiento?

En absoluto. La primera máquina de visión que operé, que yo recuerde, es el Cine Nic² que mis padres me regalaron de pequeño y que me empujó a reunir una extensísima filmografía de películas hechas de papel vegetal.

Para mí, niño de pueblo, el cine resultó fundamental. Recuerdo las sesiones cinematográficas en Àger y en Tremp. En Àger se organizaban en el Café de Pepito, que era, a la vez, fábrica de sifones y punto de reunión de los estraperlistas del valle; allí también se daban representaciones y, sobre todo, conciertos. En Tremp había un cine de verdad, La Lira. El asesor cinematográfico era el zapatero del pueblo, y su zapatería era una especie de cineforum *avant la lettre*. Cuando tocaba película de Ronald Colman, La Lira se llenaba hasta los topes y tenías que espabilarte para conseguir entrada, porque decían que Colman había nacido en Talarn, hecho que lo convirtió en el galán indiscutible de la Conca. Otra experiencia iniciática la constituyeron los espectáculos de variedades que se hacían en el café de Salàs del Pallars coincidiendo con la célebre feria de ganado. Ese ir y venir de musulmen leridano era pura imagen en movimiento, y la máquina de visión eran los vidrios empañados tras los cuales nos escondíamos para iniciarnos en la excitante inactividad del *voyeur*.

Años más tarde, cuando vine a Barcelona a estudiar el preuniversitario, me hice asiduo de todos los teatros –gracias a la claqué– y de todos los cineclubs que descubrí: el Claret, el Monterols y el del Colegio de Ingenieros, entre otros. Fue así como descubrí el neorrealismo italiano, el *free cinema*, la *nouvelle vague*, Dreyer, Bergman, Stroheim, Welles... Y también a Busby Berkeley, ¡lo que enlaza con el musulmen y las revistas de la feria de Salàs! En aquella época ya había conocido a Francesc Betriu, con quien frecuentaba los cineclubs.

Cuando llegué a París me matriculé en seguida en el Comité du Film Ethnographique, donde se gestó *Chronique d'un été*. Allí manejé por primera vez una cámara de 16 mm y entré en contacto con el *cinéma vérité*.

Pero volvamos a las máquinas de visión. Del Cine Nic al proyector de Àger, y de allí al zoótropo del vestíbulo de la Cinémathèque Française, que me fascinaba. Como también me fascinó el caleidoscopio.

El caleidoscopio me interesó desde dos puntos de vista: era una máquina muy sencilla que podía construirse sin contar con grandes

¹ En catalán coloquial, el término «pollastre» [pollo] se utiliza también para designar a una persona poco recomendable. En este caso, la expresión «pollo-cineasta» se refiere al dictador Franco, quien tenía veleidades de cineasta e incluso llegó a ser, con el pseudónimo de Jaime de Andrade, el autor del guión de la película *Raza*, realizada por José Luis Sáenz de Heredia en 1942.

² Juguete cinematográfico, patentado en Barcelona en 1932, muy popular en España hasta los años sesenta y que actualmente vuelve a fabricarse. Funciona con unas bandas de papel translúcido con dos hileras de dibujos que, mediante un sencillo mecanismo de obturación, producen una animación básica.



Benet Rossell en la ventana de su estudio de París mirando por uno de sus caleidoscopios, 1971

medios, y en tiempos de penuria económica eso era muy importante. Dejando a un lado la vertiente pragmática, además, el caleidoscopio es una máquina maravillosa en la que caben todo tipo de formas, objetos (zapatos viejos, instrumentos musicales, cubitos de hielo, dibujos eróticos...), materiales (humo, incienso, polvo, uñas, pelos, pigmentos...), e incluso seres vivos (moscas y ranas que después soltaba). Las simetrías radiales y fragmentarias del caleidoscopio permiten ver la realidad de un modo distinto a como la ven los humanos: deja de ser una imagen mediatizada para convertirse en otra más imaginativa, aleatoria, irrepetible y animal.

L'homme à la caméra era tuerto. ¡*L'homme au kaléidoscope*, también! Y mirar por un agujero es una forma de captar todo lo que normalmente le queda vedado a la percepción. Los vecinos, los espías, los *voyeurs*, los niños –y también los naturalistas, los biólogos, los astrónomos, los marineros– han mirado siempre por un agujero; esto nos ha salvado y, a la vez, nos ha condenado, pues con dos ojos se ve, y con uno... ¡se mira! Grandísimo angular, ojo de pez, caleidoscopio, telescopio y microscopio son herramientas para percibir otras realidades diminutas o grandiosas; la paradoja del micro y del macro, otro de mis temas recurrentes. Y de entre todas estas herramientas, mi debilidad por el monóculo del dandy y por el caleidoscopio, precursor de los efectos «muy» especiales.

A propósito de las micrografías, el microcine, el microteatro y todo tu microcosmos... ¿Cuál es tu filosofía, estética o poética de la pequeñez? Lo pequeño es lo que no da la medida, y lo que yo hago tiene la medida adecuada. Lo que mi obra plantea a menudo es la relación, la paradoja, el contrapunto que se establece entre lo micro y lo macro. Para mí, el arte es vida, y cuando no lo es entramos en el ámbito del manierismo, del virtuosismo, de la reproducción en lugar de la creación, y esta es una vía muerta. En el arte, como en la vida, lo esencial no es lo grande, lo impactante, lo espectacular, lo que se percibe tan fácilmente que ni siquiera hace falta mirar...

En mi caso, el interés por el universo micro tiene orígenes muy distintos. Uno radica en mi timidez congénita; el otro, en unos hábitos adquiridos en la infancia. Como fui un niño de pueblo que nació en una familia humilde durante la guerra, mis juegos pivotaban alrededor de dos elementos cruciales: la naturaleza inabarcable –macroelementos únicamente limitados por la línea del horizonte– y los pequeños tesoros que esta nos proporcionaba: piedras, fósiles de la cantera de Rúbies, restos de metralla, casquillos y balines que recogíamos en la montaña



Estudio de Benet Rossell en París, 1972

de Sant Corneli, en la Conca de Tremp. Y los animales domésticos de los niños que vivíamos en contacto con la naturaleza eran los insectos, las lagartijas, las ranas que cazábamos por el campo. Es decir: la dualidad entre el elemento micro y el elemento macro la llevo dentro desde la cuna; y lo mismo sucede con mi fascinación por los pequeños objetos ocultos, misteriosos o descontextualizados, y por las existencias efímeras y huidizas.

Un tercer origen tiene relación, probablemente, con las posibilidades que tenía a mano cuando me instalé en París, en una *chambre de bonne* cuyas dimensiones duplicaban exactamente las de mi maleta; afortunadamente, logré encajonarla debajo de la cama y, así, disponer de un espacio vital bastante interesante. Mi residencia en espacios diminutos se prolongó durante muchos años, hecho que posiblemente haya marcado mi trabajo. Pero como yo ya estaba habituado a las cosas pequeñas, nunca me ha parecido una restricción. Además, cuando he querido hacer obras de formato mayor también las he hecho.

«Prestar atención»: este es otro de los motivos que he cultivado a lo largo de toda mi obra, tanto con los *dibuixos de cec* [dibujos de ciego], casi microscópicos, como los que presenté en la Galerie Bazarine en el año 1970 y que tenían que mirarse con una lupa, como con *L'ametlla com balla*,³ que concebí para mi exposición en el Palau de la Virreina en 1996: encima de un huevo-fuente de casi seis metros bailaba una almendra auténtica que el espectador podía observar desde abajo, a través de un monitor que mostraba los brincos casi imperceptibles de la almendra.

La inatención propia a la cultura del espectáculo en la que estamos inmersos es algo que me disgusta. Los «grandes rasgos» son indiscriminados, mientras que la práctica artística es cuidadosamente selectiva, independientemente de las apariencias. Paul Klee decía: «Dibujar y escribir son la misma cosa», y mi lenguaje es un tipo de escritura sin gramática ni código. Y si hablamos de escritura, es obvio

3 «L'ametlla com balla» es una relectura de la tradición catalana de «L'ou com balla» [el huevo que baila], que data del siglo XVI y que celebra la festividad del Corpus. Consiste en hacer bailar un huevo en el surtidor de las fuentes situadas en los claustros, patios y jardines, que se engalanan para la ocasión con flores y frutas.



De izda. a dcha.: Benet Rossell, Joaquín Serrano y Carles Andreu durante el rodaje de *La Seine*, París, 1969

que cuanto más grande es la letra, más cerca estamos del titular, de la consigna o de la propaganda. El contenido, en cambio, se da siempre en un cuerpo inferior: ¡la esencia tiende a esconderse!

El elemento macro, por su parte, el contrapunto indispensable, es al concepto de micro lo que la palabra al silencio, lo que la luz a la oscuridad, lo que el movimiento al estatismo, lo que el tú al yo, lo que el principio al fin... Y, sobre todo, lo que Hardy a Laurel.

Prestar atención y respirar bien, esta es mi filosofía. O, mejor dicho, mi microfilosofía.

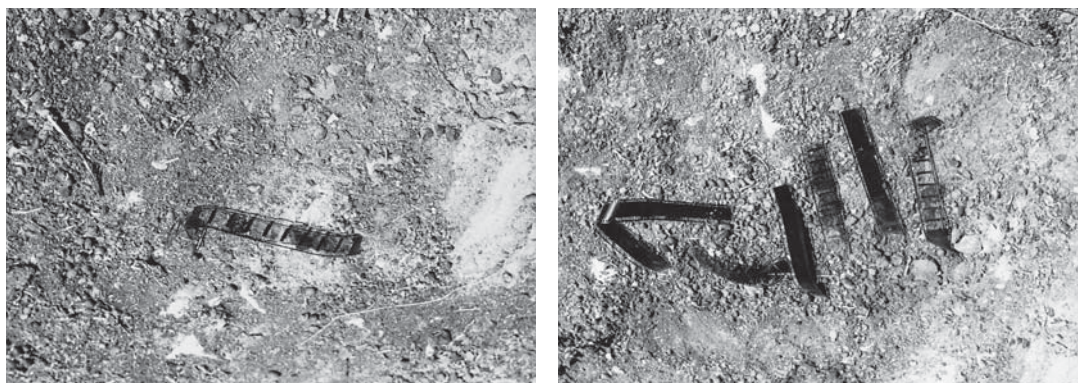
A veces has hecho cine sin soporte, proyección, pantalla... Proyecciones, por ejemplo, de agujeros o de gotas de agua. Georges Maciunas, el cabecilla de Fluxus, lo habría situado dentro de lo que él denominaba «el cine del hombre pobre».

¡Maciunas siempre daba en el clavo! He evocado las condiciones precarias en las que vivía en París. Era una época en que me autoproducía, y lo sigo haciendo porque la autoproducción me garantiza la libertad de expresión que nace de la inmediatez, aun en detrimento de unos medios más sofisticados. Bien, decía que me autoproducía. Y es que cuando participaba en algún rodaje me espabilaba para recoger las bobinas que sobraban, que a veces llegaron a ser mis honorarios, y las cámaras me las dejaba el Centre Audiovisuel de la Sorbonne, sucesor del Comité du Film Ethnographique, al que estuve vinculado durante mucho tiempo.

Holes es de 1969. Cogí un rollo virgen de 30 metros de película reversible de color, lo velé parcialmente y lo llevé a revelar; resultó una combinación de luces y opacidades azuladas. Con una perforadora que usaba para preparar olivas rellenas perforé la película, y la obra estuvo terminada.

Film blanc fue, más que un film, una acción. En la *Fête en blanc* organizada por Miralda, Rabascall, Selz y Xifra en Verderonne en 1970, proyecté sobre las paredes del domo de Hans Müller un bucle de película transparente de 16 mm sobre la que iba vertiendo gotas de agua que el calor del proyector evaporaba instantáneamente. El resultado, muy rico, eran formas translúcidas que animaban el fondo de la cúpula.

Quince años después, y en soporte vídeo, hice *Micro-ópera 2* (1984), una videoinstalación que presenté en la Fundació Miró de Barcelona. El vídeo muestra cómo realizo un fotograma de 24 × 35 mm, el primero de un total de 160, con tinta china, saliva, cabellos, un trozo de uña... En este sentido, podemos afirmar que, al trabajar con los recursos que me proporcionaba mi propio cuerpo, soy el cineasta más pobre de la historia del cine.



Cultius cinematogràfics, 1968, sembrado de películas de 35 mm en el valle de Àger, Lérida

Pero para mí, la carencia de medios puede ser incluso una fuente de inspiración. Ahora me viene a la cabeza una «microperformance» que hice en el Festival de Arte Viva de Almada en 1982; pasaba entre los asistentes con la mano tendida pidiendo «¡un fotograma, por caridad!». Siempre en esta línea, tengo una obra que se titula *Atrapafilms*: se trata de un chisme parecido a esas tiras de papel engomado que se colgaban del techo, cerca de una fuente de luz, para atrapar a las moscas. Lo tengo colgado en mi estudio para que en él queden pegados los fotogramas que transitan por la atmósfera imaginal.

Desde siempre he utilizado fotogramas y trozos de película en mis poemas objetuales. De 1968 son lo que denominé *cultivos cinematográficos*, que consistían en un semillero sobre tierra de trozos de película, latas de película, etc. En 1970 presenté una instalación en París, *Chaussure*, compuesta por un gran zapato de papel maché de cuyo interior salen un montón de tiras de película de 16 y 35 mm que se desparraman también por la pared de donde cuelga el conjunto. De inicios de los setenta son también los *cubitos de hielo* que hacía con resina de poliéster, muchos de los cuales contienen fotogramas dibujados o manipulados por mí. Y de finales de los setenta son otros objetos como *Brotxes-films* y *Triturafilms*, y algunas composiciones sobre papel que evocan un film imaginario mediante dibujos, fotogramas pegados y anotaciones manuscritas.



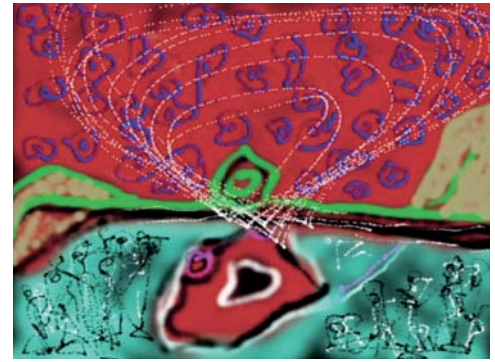
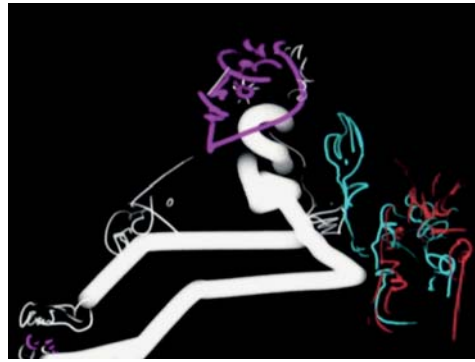
Chaussure, 1969, instalación: zapato de papel maché y films de diferentes formatos, dimensiones variables

En tus micrografías hay a menudo una secuencialidad. ¿No son, también, un tipo de cine de papel? ¿O una especie de *storyboards* de films imaginarios? El año 1973 hice una exposición en la Galería Seiquer de Madrid en la que colgué micrografías en tinta china sobre papel, dispuestas una inmediatamente después de la otra. Formaban una línea continua que ni siquiera se interrumpía cuando aparecía un obstáculo como la puerta de entrada, que salvaba con una pequeña tira de personajes. Era, pues, un plano-secuencia, un bucle sobre papel. Mis micrografías tienen un contenido narrativo, explican historias que surgen espontáneamente, por razones de vecindad. Joaquim Sala-Sanahuja ha hablado de «colas», y las colas, las hileras, tienen la virtud de reunir personajes inconexos que, en tal circunstancia, quedan vinculados por el orden inalterable que rige la cola. Y esto sucede en un período bastante dilatado que permite que se establezcan relaciones inconcebibles en otro contexto, relaciones azarosas que propician todo tipo de historias: enamoramientos, asesinatos, hurtos, complicidades, abusos sexuales, reencuentros inesperados...

En 1981, en el catálogo de la exposición *Filmarte* presentada en la Sala de la CAN [Caja de Ahorros de Navarra] de Pamplona, incluí la



1.000 a Miró, 1993, vídeo Betacam, color, sonido, 16' 42"



maqueta de un proyecto denominando *A priori*: una especie de *storyboard*, con apuntes de animación, preparatorio de un film que quería hacer en 16 mm. Aquel proyecto reposó plácidamente en el fondo de un cajón hasta el año pasado, cuando lo realicé en vídeo grabando los dibujos que hice en la época y animando algunas de las secuencias.

En 1986, mientras grababa el vídeo *Carob Way* en Nueva York, hice una serie de dibujos, *Carob Bean, an American Dream*, más cercanos al cómic. Se trataba de nuevo de un plano-secuencia que recogía el mestizaje de la metrópoli y que presenté en Anthology Film Archives con ocasión de la retrospectiva que me dedicaron en 1990.

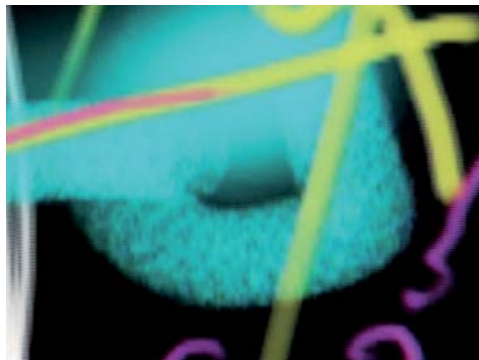
Recientemente he expuesto en Barcelona el libro de artista *1.000 a Miró*, un trabajo que acabo de realizar y que consiste en la captura de mil imágenes del vídeo del mismo título, que data de 1993. Estas capturas de pantalla se presentan en forma de fichas, con un pie cada una a modo de guión poetizado del vídeo. Texto e imagen componen un *storyboard* hecho a posteriori en un viaje que va del vídeo original, realizado con tecnología digital, a un soporte material como el papel. Esta idea de viaje, de pasar de un medio a otro, me ha inspirado el concepto de *Story Abroad* con el que he definido esta obra.

La secuencialidad se halla en muchas de mis obras, como en las *Microfâcies* que presenté en la Galerie Shandar de París (1978). Eran impresiones por contacto de fósiles atrapados en diferentes capas geológicas del Valle de Àger, *objets trouvés* que dan testimonio de las «secuencias» que configuraron la tierra que yo pisaba de pequeño.

O mucho más tarde, en 2001, en el primer elemento del díptico *Tir al món amb mar de fons*, que tengo en la estación de metro de Canyelles de Barcelona, donde una serie de cuatro blancos de tiro de dimensiones olímpicas, superpuestos a cuatro imágenes satélite de la tierra que alcanzan el continente entero, se repiten cuatro veces para crear un campo de «tiro al mundo» que interpela a los pasajeros.

Fuiste «el hombre de la cámara» de los llamados catalanes de París y de otros artistas que os rodearon. ¿El cine fue también un lazo de amistad entre todos vosotros?

¡Por supuesto! Los llamados catalanes de París nunca hemos existido como grupo si por grupo entendemos una asociación voluntaria con el propósito de hacer algo conjuntamente. Nunca nos hemos pronunciado como grupo, ni de palabra ni por escrito. Cada uno de nosotros tiene filiaciones artísticas muy diferenciadas, intereses, obras y evoluciones completamente divergentes. Nuestras colaboraciones son más bien fruto del placer de compartir tiempo y experiencias, y probablemente esta



individualidad innegociable de cada uno de nosotros ha hecho que nuestra amistad se haya mantenido a lo largo del tiempo sin conflictos ni personalismos. De los cuatro, yo era el único directamente vinculado con el cine, y esto me valió ser «el hombre de la cámara» como tú dices. También fui «el hombre de la moviola» porque en mi estudio tenía una de 16 mm con la que preparaba los montajes que después completaba en el anexo del Musée Guimet. Éramos buenos amigos, y a menudo compartíamos recursos.

Tu obra audiovisual es bastante heterogénea en comparación con la que te caracteriza como artista visual. ¿Se trata de una consecuencia de la colaboración con otros creadores? ¿O también de una opción deliberada?

No creo que mi obra audiovisual sea más heterogénea que mi obra plástica: esta también lo es. Lo que siempre me ha interesado son los procesos, porque son auténticos caminos de conocimiento que me cautivan y en los que me involucro de lleno. El resultado, pues, es más bien una consecuencia. Lo que pasa es que mi obra es tan poliédrica que no es fácil de alcanzar. Yo soy una especie de transformista que a veces es pintor y otras se adentra en vías puramente poéticas o escriturales; otras intenta acercarse al mundo más real –aquel que he representado incesantemente en mis micrografías–, y otras se sirve de las posibilidades que ofrece la escultura pública, monumental, para jugar con las escalas, los materiales y los conceptos, y para llenar de contenido un espacio sin tergiversarlo.

Cuando he colaborado con amigos creadores como cineasta, nunca he sentido la necesidad de imponer ningún tipo de iconografía que me identificara. El método no ha sido este, pero creo que mi firma siempre está presente: en la manera de filmar o de insertar una secuencia, de captar un espacio o una luz, de prestar atención a un detalle. Para bien o para mal, nunca me ha preocupado vehicular una imagen de marca que me identifique a primera vista, y esto se ha traducido en la obra polivalente que me caracteriza.

¿Cómo te introdujiste en el marco profesional del cine, su industria y las costumbres del trabajo en equipo? ¿Quizás en algún momento entrevistaste en el cine un oficio?

¡Si alguna vez hubiera llegado a entrever un oficio en el cine, habría tirado la cámara al Canal de l'Embut!⁴ Lo que me horripila del cine profesional es, precisamente, la industria y esas maneras tuyas tan groseras, que no van con mi personalidad. Aun así, el contacto con el cine profesional me ha resultado muy provechoso y me ha reportado conocimientos muy útiles.

⁴ Conocida popularmente como «La canal de l'embut» [el canal del embudo], se refiere a la zona escarpada más alta de la sierra del Montsec, que dibuja la forma de un embudo.



Tir al món amb mar de fons, 2001, vestíbulo de la estación de metro de Canyelles, Barcelona

Si hablamos de Jean Rouch, fue su práctica del cine, tan minimalista, lo que me enganchó definitivamente a este lenguaje. Por un lado, porque me ha permitido salirme con la mía con los medios que he tenido al alcance en cada momento, y por el otro, porque esta práctica, libre de artificio, me es muy afín. Cuando unos años después de haber acabado mis estudios en el Comité du Film Ethnographique acompañé a Rouch en algún seminario, me obsequió con el siguiente comentario: «solo hay dos personas capaces de captar bien el movimiento: ¡Néstor Almendros y Benet Rossell!» Le debo a Rouch y a sus colaboradores que mi sensibilidad de cineasta se canalizara por esta vía.

Con Betriu siempre ha habido una gran amistad y he colaborado en películas tuyas como director artístico, como guionista e incluso como actor. Paco es una persona que conoce muy bien el cine profesional, y tengo mucho que agradecerle. También participé en la experiencia que representó la productora In-Scram, que Betriu fundó en Madrid y que fue la cuna de muchos cineastas relevantes como Antonio Drove, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón... Frecuentar estos ambientes me proporcionó un alimento y una experiencia que probablemente habrán influido en mi trabajo.

Carles Andreu y yo somos autores del argumento y el guión de *Despertaferro* (1990), película de dibujos animados dirigida por Jordi Amorós. Conocer el mundo de la animación fue toda una experiencia.

En cuanto a Antoni Verdaguer, volvemos al ámbito de la amistad y de la vecindad, porque vive al lado de casa. Él tenía un proyecto de película sobre el barrio, el Raval, y nos propuso a Cristina y a mí que participáramos en ella con la aportación de un recorte de nuestra historia personal. La experiencia fue muy gratificante y creo que la película, *Raval, Raval* (2006), ofrece una visión de nuestro barrio honesta y comprometida.

En una ocasión me dijiste que te habías inventado el «gravídeo», la combinación del grabado con el vídeo, y ahora veo que muchos de tus trabajos recientes son como «videodibujos»: extensiones o creaciones complementarias de tu obra plástica.

El «gravídeo», del que te hablé hace unos años, y que casi había olvidado, era un proyecto que consistía en incrustar una cassette VHS, aplastada por el peso del tórculo, sobre una serie de ocho fondos monocromos de resina que correspondían a las ocho barras de color que encabezaban las cintas de vídeo. El contenido rudimentario de cada vídeo era un bucle del mismo color que el fondo grabado. Una vez más se intuye la paradoja: estatismo del código de barras versus dinamismo del color



Benet Rossell y Mónica Randall en una escena de *Fúria espanyola*, de Francesc Betriu, 1974

videográfico. Tuve una maqueta en mi estudio durante años, pero al final se hizo añicos y desapareció, como tantas otras obras.

Lo que tú denominas «videodibujos» ha estado presente en mi trabajo desde siempre, a pesar de que no son videodibujos en sentido estricto, sino más bien maneras de inventar espacios dinámicos de expresión. Cuando hice *Pound* (1985) utilicé por primera vez una paleta gráfica muy rudimentaria, hoy pura arqueología, para evocar un personaje, el poeta Ezra Pound, mediante tres lenguajes que me pertenecen: el vídeo, el dibujo y la poesía. Si tomamos *Nocturnal U* (2009), mis grafismos, caligramas o benignogramas mantienen su esquematismo; al inscribirse en el espacio, sin embargo, se hacen corpóreos, se desplazan e incluso me dan la réplica. A mí siempre me ha gustado la trashumancia entre un soporte y otro, entre una técnica y otra, entre un lenguaje y otro, y quizá por eso he inventado un alfabeto abierto que busca la utopía de la expresión infinita; un alfabeto que querría tan rico y lleno de matices como la paleta del pintor. El año 1996 hice *Arbre paer*, mi primera escultura pública. Es un árbol de luz que surge de uno de mis microgramas, se transforma en un objeto tridimensional y su rama más alta mide más de doce metros. Siempre he practicado este tipo de transposiciones y maridajes para tratar de explorar la naturaleza profunda de mis morfemas.

Hay una vertiente muy musical en tus creaciones audiovisuales, y especialmente en las que has realizado con Miralda. ¿Podríamos llegar a decir que la música (o el montaje musical) toma el lugar del argumento? La música no toma el lugar del argumento, más bien suplanta al narrador, y cuando hablamos de ficción el narrador nunca asume el argumento, sino que es como el aceite que liga la mayonesa. En las películas que he hecho con Miralda la música es muy miraldiana, aunque algunas veces él es quien lleva la voz cantante (*París, la Cumparsita* o *Miserere*) mientras



Arbre paer, 1997, plaza del Seminari Vell, Lérida

que en otras la elección ha sido, sobre todo, cosa mía. En el caso de *París, la Cumparsita* (1973), se trataba de captar la expresión plástica miraldiana (los soldados, las postales, los desfiles) desde el punto de vista de un cineasta, que era yo. La manera de caligrafiar el espacio, la luz y el movimiento es mi gran aportación a estos films. Sin Miralda no los habría hecho nunca, porque corresponden más a su universo mítico que al mío, pero sin mí tampoco habrían sido como son, porque yo he aportado mi mirada: yo también era el cameraman, el que miraba por el agujero y quien decidía el encuadre, la luz, la duración de los planos, la trayectoria de la cámara, el gesto fílmico...

El caso de *Boum! Boum! En avant la musique!* (1974) es diferente. Este proyecto nació de un hallazgo que hice en el Mercado de las Pulgas de Montreuil: un libro, *En écoutant le maréchal Foch*, de un tal comandante Charles Bugnet que había sido su secretario, y que es una compilación de frases del Mariscal Foch. Al principio *Boum! Boum!* tenía que ser una película hablada. Yo, que soy el guionista, había escrito los diálogos, que en buena parte eran las frases lapidarias de Foch. Como no disponía de sonido directo, los diálogos tenían que grabarse posteriormente en el estudio, pero esto nunca lo hicimos. Así pues, cuando por fin montamos el material en formato digital en 2007, compusimos una banda sonora evocadora del tiempo en el cual se sitúa la acción, de las barbaridades que decían aquellos carcamales (se incluyen discursos originales de la Gran Guerra), de la grandilocuencia y la frivolidad de aquel personal, y todo esto con el humor que recorre toda la cinta. En este caso la selección musical es más bien mía. Miralda aportó la cumbia: ¡indispensable!

En el caso de *Biodop* (1973), realizada con Joan Rabascall, yo había filmado las obras que él tenía en su estudio mientras preparaba un proyecto de film, *Rabascall, horoscope personnel*, sobre la obra de Joan. (Por cierto, hace poco volví a encontrar las imágenes, que nunca llegué a montar.) Un día, en el Mercado de las Pulgas de Clignancourt, encontré los filmets publicitarios del Biodop. Todavía podían verse tubos de aquella brillantina en el mercado. Con este material más unos planos de la tele de mis padres que filmé en Barcelona y que me parecieron muy evocadores del universo Rabascall, acabé la película. La banda sonora es un collage de la banda sonora de aquellos filmets y del sonido del proyector: publicidad, motor y collage me parecieron elementos idóneos para componer una microsinfonía rabascalliana.

Como tú bien sabes, los caleidoscopios fueron uno de mis motivos recurrentes durante un tiempo. Yo había fotografiado imágenes de mis caleidoscopios, y Jaume Xifra me sugirió el modo convertirlos en un



Boum! Boum! En avant la musique! (coautor Antoni Miralda), 1974, película 16 mm, color, sonido, 28' 44"

film: en su estudio del Passage des Grands Augustins aplicó un tipo de depósito transparente, accionado por un motorcito que lo hacía girar, en la parte posterior de un caleidoscopio compuesto por tres espejos. Yo iba poniendo dibujos míos dentro del depósito y, con una Beaulieu de 16 mm situada al otro extremo, filmábamos.

Con respecto a la banda sonora de este film, *Calidoscopi* (1971), escribí una carta a Carles Santos explicándole cuál era el sonido que quería. Nos encontramos en Barcelona y fuimos a casa de Anna Ricci, que en aquella época era la única persona que conocíamos que tenía un magnetófono. Santos se metió el micro en la boca mientras repetía la palabra «calidoscopi». Después cortó la cinta a trozos y la volvimos a montar al azar. Con este material me fui a un estudio de Barcelona para copiarlo a sonido magnético. Unos meses más tarde, en la productora In-Scram de Madrid, de la que yo era socio, se acabó el montaje con la ayuda de García Sánchez, se hizo el repicado a sonido óptico y el hinchado a 35 mm.

Con respecto a mi producción en solitario, las bandas sonoras son de un cariz muy diferente al de mis colaboraciones con Miralda o Rabascall, y diría que están más en la línea de *Calidoscopi*. Para el vídeo *Micro-òpera 2* hice la banda sonora yo mismo y me convertí en hombre-orquesta en el estudio de Eduardo Polonio, que se encargó de la grabación y, luego, conmigo, de las mezclas. Esta es una fórmula que he vuelto a emplear en algunos vídeos que he hecho durante los últimos años. En el caso de *Micro-òpera 2*, la empleé porque la obra respondía a un concepto que denominé «microautoetnografía» y, por lo tanto, se imponía una banda sonora hecha por mí mismo. Últimamente, cuando me he hecho la banda sonora ha sido por otro motivo: y es que yo, que soy hombre de mil y una vocaciones –lo que me ha impedido tener una más definida–, no puedo resistirme a experimentar también con el sonido.

Atrás etiòpe (1977) pertenece a un género que denominaría *film-hazard*. Un grupo de jóvenes me propuso que los acompañara a Afganistán y filmara el viaje, pero en Turquía uno de los coches de la expedición tuvo un pequeño accidente y el viaje se acabó allí. Yo aproveché para filmar lo que pude: las imágenes de los camellos que insertamos en *París, la Cumparsita*, el árbol vaginal que vemos al inicio de *Biodop*, un corto sobre el Puente Gálata que aún no he montado... pero todavía me sobraba película. De vuelta en Barcelona quería conservarla, y Betriu me ofreció el frigorífico de su madre para que la guardara. Fue una buena solución hasta que la madre de Betriu quiso recuperar la totalidad de su nevera, colonizada desde hacía casi un año. Había que reaccionar deprisa para evitar que la película se estropeará. En aquel tiempo



Biodop (coautor Joan Rabascall), 1974, película
16 mm, b/n, sonido, 6'

frecuentaba los ambientes del cine en Barcelona con Betriu y Gustau Hernández, y Paco me animó a hacer un corto con los amigos, entre los que se encontraba [José María] Cañete, que era actor profesional. Y de la noche a la mañana todo estuvo a punto, solo faltaba un guión, y entonces vi un ejemplar de *El sueño de una noche de verano* que rondaba por casa de Betriu, lo abrí y señalé un párrafo que decía: «¿Qué ha pasado amor mío? Ya no soy tu Lisandro, ya no eres tú mi Elena, en el corto espacio de una noche me habéis amado y detestado. ¡Los Dioses me libren de creerlo! ¡Amor, amor, los Dioses me libren de creerlo!» Y así tuve el guión a punto en menos de un minuto. Como fondo sonoro del recitado de los actores incorporé un fragmento de *Carmina Burana* que me pareció bastante shakespeariano, y con el texto hicimos una canción con la ayuda del pianista de una sala de baile de Calella de la Costa a la que solíamos ir durante el rodaje.

Carob Way, el vídeo que realicé en Nueva York, tiene sonido directo. Es una especie de «mapa sonoro» sin ninguna sofisticación.

Parafraseando a José María Carrascal, el de las corbatas, que vivía en la misma pensión que yo cuando vine de Tremp para estudiar el preuniversitario: «¡Así suena Nueva York, y así se lo hemos mostrado!»

1.000 a Miró, el vídeo que hice en 1993 con motivo de la celebración del Año Miró en Barcelona y que ahora es también una pieza arqueológica de la era digital, tiene como banda sonora una suite musical de Jaume Aiats. Somos amigos y en esa época nos veíamos a menudo. Yo le expliqué el proyecto y él compuso la suite. Este es un trabajo de colaboración de esos que tanto me gustan cuando coincido con algún creador con quien sintonizo.

Con las herramientas del vídeo digital, desde 2007 has hecho una serie de obras en las que, de una manera muy corporal, tú mismo eres el motor de la acción. Y en las que el lenguaje de la acción se convierte en la base expresiva de tu universo plástico, poético, microteatral, metacinematógrafo. Y también, en la base de un diario residual hecho de ocurrencias resueltas con inmediatez. ¿Qué puedes añadir sobre esta etapa más reciente?

Muchos de los conceptos que empleas son válidos para mi obra videográfica más reciente pero también para lo que he hecho siempre. Estas reflexiones son aplicables al conjunto de mi obra. Ya nos hemos extendido sobre la presencia del movimiento en mis dibujos. Mis poemas a menudo evocan las «microperformances» que cualquiera de nosotros realiza cada día. Mis esculturas, a veces nacidas de la inmediatez de un micrografismo, rehúyen toda simetría, cambian según el punto de observación y, en este sentido, parece que se muevan. La vertiente



Atrás etíope, 1977, película 16 mm, color, sonido, 10' (de arriba a abajo: José María Cañete y Benet Rossell; José María Cañete y niños; Rosa Bufi; Rosa Bufi y Bernardo Sánchez)

caligráfica y gestual de mi obra también rezuma esta inmediatez que mencionas. Pero hay que tener presente que para realizar un gesto, hay que haberlo interiorizado antes. Y este es un proceso que dura tanto como la vida misma.

Es cierto que mi intervención performativa es ahora más frecuente, a pesar de que no podemos olvidar *Carob Way* o *Micro-òpera 2*, que a mediados de los ochenta ya anunciaban esta vía. Pero yo creo que este es un rasgo circunstancial, a la postre. Sobre todo si pienso en el trabajo que ahora estoy haciendo a propósito de El Molino, donde se impone un acercamiento más documental.

Pero volvamos al punto que he dejado en suspenso cuando respondí a la primera pregunta. El cine es un medio de expresión, de comunicación, cuya especificidad consiste en poder reproducir imágenes en movimiento. En su origen el cine era mudo y, a pesar de esto, era cine porque la imagen lo es todo en la expresión cinematográfica. Esta imagen aparentemente real articula una historia, igual que el sueño. Y así, realidad y ficción se confunden por completo en un presente eterno y compartido. Y esto sucede siempre, incluso en el cine más directo.

Llega, por lo tanto, la hora de darle la vuelta al espejo... Yo salgo de escena, tu imagen pasa al otro lado y una voz en off pregunta: Eugeni, ¿qué es para ti el cine?

Llegado mi turno, hago mutis, esto ahora no toca... *¡No comment!*