



© MARIA MIEGUEIR

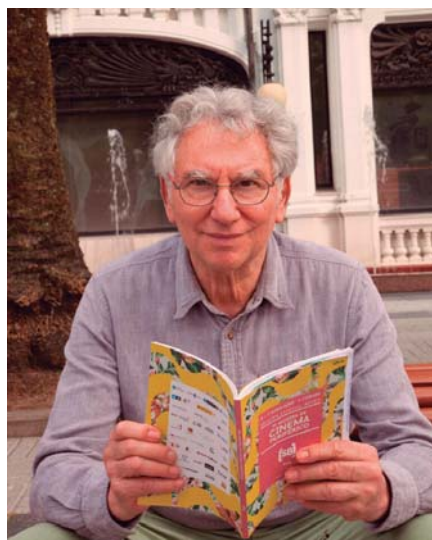
En la pasada edición del (S8), la Mostra de Cinema Periférico (A Coruña), pudimos disfrutar de una retrospectiva de Ken Jacobs. Allí conversamos con este maestro del reciclaje, referencia ineludible del cine de vanguardia.

ALBERTE PAGÁN

Las primeras obras de Ken Jacobs, hechas en colaboración con el legendario Jack Smith, destilan la libertad y la improvisación del cine Beat. Pero fueron obras en apariencia más cerebrales, como *Tom, Tom, the Piper's Son*, las que asentaron su reputación. *Tom, Tom*, pese a ser una pieza esencial del cine estructural-materialista, se reveló como la raíz de su *Nervous Magic Lantern*: actuaciones en directo realizadas sin película en las que el ilusionismo y la magia son protagonistas absolutos.

Cuando hizo *Orchard Street* (1955-2014), su primer film, ¿estaba familiarizado con el cine de vanguardia?

Linternas mágicas



© MARIA MIEGUEIR

Sí, principalmente con los filmes de la gente de California. No me gustaban mucho. Me impresionó *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren (1943), y admiraba a Kenneth Anger, pero tenía la impresión de que las películas eran demasiado valiosas. Yo quería hacer algo innovador pero que la mayoría de la

gente pudiese entender. Y tampoco me interesaban los problemas sexuales que allí se manifestaban. Para mí eran muchísimo más importantes los problemas políticos. Entiendo que los homosexuales sufrían una situación en la que la opresión cotidiana hacía de sus vidas un infierno, pero yo era consciente de una opresión mayor.

Para *Orchard Street*, la película *In The Street* (1952), de Helen Levitt, fue fundamental. Podías coger una cámara, sin equipo y sin patrocinios, y empezar a filmar. Después de hacer *Orchard Street* la recorté a menos de la mitad de su duración: no podía superar los once minutos si aspiraba a venderla. Y necesitaba venderla. Pero luego quedé descontento conmigo mismo y nunca lo intenté. Así es como me convertí en un cineasta *underground*. Y el año pasado recuperé los veintisiete minutos originales y los volqué a vídeo. Sin sonido. Cuando la rodé me la imaginaba con música. Me resultaba inconcebible que una película pudiese ser muda. Hasta que vi *Win-*

dow Water Baby Moving (1959), de Stan Brakhage. Y no solo me sorprendió el nacimiento del bebé, que nunca había visto, sino el hecho de ser muda. Fue muy intensa, precisamente por eso.

En *Razzle Dazzle (The Lost World)* (2006) y *New York Ghetto Fishmarket 1903* (2006), su compañera Flo está acreditada como 'ayudante'. ¿Cuál es su papel?

Es mucho más que mi ayudante. Vivimos juntos, lo hacemos todo juntos. Flo sabe valorar cualquier idea que se mueve en mi cabeza. Una película que es definitivamente suya es *The Guests* (2013). Es un film de los Lumière en el que la hija del fotógrafo se casa y él filma la boda. Nosotros usamos a los novios y a la familia subiendo las escaleras de la iglesia, filmados desde el interior. E hicimos dos películas en 3D a partir de este material; una se llama *Coupling*, en la que la novia está magnífica, porque está sobreexpuesta y parece un espíritu. Y la segunda es *The Guests*. Flo fue quien insistió en que hiciese este proyecto.

Y ahora también cuenta con su hija Nisi como ayudante. ¿Es ella quien hace todo el trabajo informático?

También trabajo con otra gente, que acaba resultando esencial para las obras. Yo tomo todas las decisiones, pero cada uno de ellos tiene cierta facilidad con los ordenadores. Yo utilizo sus capacidades y cada uno afecta a la personalidad de la película en gran manera. Pero Nisi es la mejor. Es muy profesional.

Después de *Orchard Street* empezó a trabajar con Jack Smith. Todas sus películas, hayan sido hechas por él mismo, por Ron Rice, Andy Warhol o usted, son muy similares. ¿Cómo empezaron a trabajar juntos?

Son similares por la consistente extravagancia de Jack Smith. Por lo demás, no veo que tengan nada en común. Jack Smith es único. Es como Charlie Chaplin. A Jack no le interesaba la vanguardia, y no creo que haya visto una película de Brakhage en su vida. Vio las películas de Warhol porque participaba en ellas.

Él fue muy importante para Warhol. Sin Jack Smith no habría existido Warhol. Estaba fascinado con Sternberg y Maria Montez, la peor de las actrices, pero a la que apreciaba. Jack sabía ver a la persona detrás de la actriz.

Las primeras películas que rodé con Jack fueron *Saturday Afternoon Blood Sacrifice* y *Little Cobra Dance* (1956). Había intentado filmar a Jack antes, pero estaba tenso, demasiado forzado, aquello no tenía vida. Y entonces un día, por diversión, empecé a rodar *Saturday Afternoon Blood Sacrifice*, improvisadamente. Vimos la película cuando volví del laboratorio y aquello era genial. Como me sobraba medio rollo de material, al día siguiente rodamos *Little Cobra Dance*. Estas dos películas se proyectan como salieron de la cámara; no hay cortes. Eran espontáneas, estaban llenas de vida, eran divertidas. Así era como trabajábamos.

¿Jack Smith improvisaba o recibía direcciones de usted?

No se puede dirigir a Jack Smith. O malinterpretaba las indicaciones o deliberadamente hacía otra cosa. Pero normalmente yo conseguía lo que quería. Tenía que, y quería, aceptar su laxitud, porque su mente siempre estaba en ebullición creando teatro. ¿Qué razón habría para encorsetarlo y darle un diálogo que recitar? Y en *Star Spangled to Death* (1957-2004) actuaba con Jerry Sims, que no es actor, en absoluto; no sabría actuar, excepto como él mismo.

***Little Stabs at Happiness (1958-1960)* está firmada por un tal K. M. Rosenthal...**

Ese era mi nombre hasta los siete años, Kenneth Martin Rosenthal. Mi padre no vivía en casa, y cuando tenía siete años mi madre murió y este hombre al que apenas conocía dijo que era mi padre y me llevó a una nueva casa y a una nueva vida, y el apellido Jacobs se quedó conmigo el resto de mi vida. Cada vez que lo escucho o lo veo, por un momento no sé quién es este Jacobs.

En *Blonde Cobra (1959-1963)* recuperó metraje rodado por Bob Fleischer. Podríamos decir que es su primera película de apropiación...

Sí, pero algunas de las escenas en color son mías. Cuando Bob me dio el material, se desentendió por completo. Al igual que Jack Smith, que no creía que ese material pudiera convertirse en un film. Pero yo sabía que ahí había una película. Cuando me reencontré con Jack tiempo después, grabé su voz. Algunos diálogos son míos, otros son cosas que le había oído decir y le pedí repetirlas. Pero las canciones son completas improvisaciones. Yo ponía la música y él las inventaba espontáneamente.

¿Por qué mantiene la pantalla negra durante tanto tiempo?

Porque tiene sentido. Él está diciendo cosas llenas de imágenes. No quería que las imágenes de la pantalla compitiesen con ellas. Que la gente > pasa a pág. 80



Seeking the Monkey King

escuche lo que dice y que vea esas imágenes, porque son muy intensas, muy claras. “*La monja desciende, millones de millones de escaleras de caracol...*”, tienes que ver eso en tu cabeza. Es un texto muy divertido, y muy culto.

Después de *The Georgetown Loop* (1998) dejó de hacer cine y se volcó en el digital. ¿Por qué?

[Aquí Flo Jacobs toma la palabra] Kenneth consiguió algo de dinero en el año 2000 para conservar *Star Spangled to Death*. Esto fue antes del 11-S. Lo que quería era completar la obra, hacer una versión definitiva. Pero cuando estaba trabajando en ello el dinero se acabó. Después de tanta preparación, decidimos continuar, así que digitalizamos todo el material. Y empezó a remontar. Pero no hizo un nuevo montaje; más bien intentábamos recordar dónde iba cada pieza, como un puzle. Y completó todo en 2001, cuando cayeron las torres. Hubo una gran interrupción, todo en 2001 se vio afectado por ello. Cuando pudimos regresar (vivimos cerca del lugar) continuamos trabajando hasta que la completamos en 2004. Y ahora solo existe en formato digital.

Usted ha popularizado el uso del filtro Pulfrich, que permite ver imágenes en 3D a partir de películas en 2D, como las de Lumière que reutiliza en *Opening the Nineteenth Century: 1896* (1990). ¿Cuál fue su primera película hecha para un filtro Pulfrich?

Fue *Globe*, en 1969, cuando su título era *Excerpts from the Russian Revolution*. Primero tenía música, la *Suite escita*, de Prokofiev. Luego utilizamos *The Sensuous Woman*, un relato erótico tomado de un disco, necesario para equilibrar lo divino y lo profano.

***Flo Rounds a Corner* (1999) es su primera película en vídeo. Sin embargo, en ella utiliza las mismas técnicas de su *Nervous System*. ¿Considera que los resultados en vídeo son muy diferentes de las actuaciones en cine?**

Intentamos simular el *Nervous System* digitalmente. Pero no es exactamente lo



Jacobs y Jerry Sims en *Star Spangled to Death*

mismo. Ahora tengo en casa una cámara de 4K y vamos a volver a representar las piezas del *Nervous System* para grabarlas con precisión. Antes era imposible hacerlo.

Sigue regresando a *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) en muchas películas, como *Schilling* (1980) o *Return to the Scene of the Crime* (2007). ¿Por qué es tan importante para usted?

Estaba obsesionado con ella. Estoy enamorado de toda esa gente. Conozco cada fotograma, cada persona en la película, cada expresión. Me encantan. Hay tanta vida, tanto entusiasmo...

***Y Southwark Fair* (1974), que retoma la primera escena de *Tom, Tom*, fue su primera obra para el *Nervous System*. Podríamos decir que sus actuaciones y su obra expandida nacieron a partir de *Tom, Tom*...**

Sí, así es. No podía parar. El film vació mi mente, me absorbió por completo.

¿Cómo desarrolló su sistema de *Nervous Magic Lantern*?

El *Nervous System*, con dos proyectos más uno de repuesto, resultaba demasiado pesado para viajar. En 1990 empecé la *Nervous Magic Lantern*, más ligera, y tuve que esperar diez años para verla realmente perfeccionada. Sabía que tenía un gran potencial. El resultado es increíble, y sin embargo tan simple.

Y está esa luz que parece surgir tras la pantalla, como en una nebulosa...

No tiene precio, no tiene precio... Pinto los discos sin pensar, con cierto conocimiento, y después tengo que ver el resultado. A veces uso dos discos a la vez.

Define *Star Spangled to Death* como “una selección de metraje encontrado

y de personas encontradas”. Es como ver la tele, un programa tras otro...

Sí, pero los ves desde otra perspectiva. Puedes ver lo demente que está el mundo, lo cruel y lo pomposo que es. Me llevó mucho tiempo acabarla, pero me gusta mucho tal y como quedó en vídeo. No cambiaría nada.

En la película usted menciona una visita a las oficinas del Partido Comunista. ¿Alguna vez militó en él?

No. En aquellos tiempos hacer eso era una locura. ¿Sabe...?, en los EE UU quieren exterminar a cuanto comunista encuentran, y yo decido afiliarme. Y van y me dicen: “*Vuelve el lunes.*” Me pareció un tremendo golpe de humor. Así que nunca acabé afiliándome. Sería un terrible militante en cualquier organización. No me veo siendo obediente.

Pero ha participado en el movimiento Occupy Wall Street, al menos con la proyección de *Seeking the Monkey King* (2013).

A mi manera, sí. Para *Seeking the Monkey King* usé de diez a doce fotografías de papel de aluminio de la cocina, y luego trabajé sobre ellas en el ordenador.

Es una película muy política.

¿Pero de qué vale? La política en los EE UU significa alcanzar un puesto desde el que haces favores y después te pagan por esos favores. A veces eres estúpido y cobras durante el mandato, y entonces te arriesgas a que te arresten por corrupto. Pero normalmente esperas hasta el final del mandato y entonces recibes tu recompensa. En mi país eres libre de decir lo que quieras. Puedes hacer una película como *Seeking the Monkey King*, que dice cosas muy fuertes, pero en realidad se sabe que solo llega a un minúsculo fragmento de la población. No hay nada que pueda cambiar, así que con razón dicen: “*Que hablen, que digan lo que quieran. No tiene importancia. Que hablen, porque no van a cambiar nada.*”▲

Entrevista realizada en A Coruña, el 07/06/2015