

Entrevista con Ken y Flo Jacobs.

Parte I: Interrupciones

Interview with Ken and Flo Jacobs.

Part 1: Interruptions

David Phelps

RESUMEN

En esta conversación el autor comenta con el cineasta Ken Jacobs –en presencia de su esposa, Flo Jacobs– diferentes pasajes de su vida: su infancia en Williamsburg; la revelación de su adopción paterna y de las vicisitudes que vivió su madre, reflejadas en el papel de la mujer en algunas películas de la época –especialmente de Frank Capra–; la cultura judía clásica y moderna; las sesiones dobles a las que solía asistir, con una película de cowboys y una yiddish; su formación en la escuela del Eastern District; su descubrimiento de las proyecciones en el MoMA y Cinema 16, la proyección de *The Blood of Jesus* en Anthology Film Archives y el programa «Essential Cinema» y las clases con Hans Hofmann y su posible influencia en algunas obras de Jacobs, como por ejemplo *Window*.

PALABRAS CLAVE

Ken Jacobs, Flo Jacobs, biografía, *underground*, cultura judía, «Essential Cinema», Hans Hoffmann, Anthology Film Archives, cine yiddish, MoMA.

ABSTRACT

In this conversation the author discusses with Ken Jacobs – in the presence of his wife, Flo Jacobs – different passages from his life: his childhood in Williamsburg; the revelation of his adoption by his father and the vicissitudes lived by his mother, reflected in the role of the woman in some films of the time – especially those by Frank Capra; classical and modern Jewish culture; the double bills he used to attend, with a cowboy and a Yiddish film; his education in a school of the Eastern District; his discovery of the screenings at MoMA and Cinema 16, the screening of *The Blood of Jesus* at Anthology Film Archives and the programme ‘Essential Cinema’ and the classes with Hans Hofmann and his possible influence in some works by Jacobs, such as *Window*.

KEYWORDS

Ken Jacobs, Flo Jacobs, biography, *underground*, Jewish culture, ‘Essential Cinema’, Hans Hoffmann, Anthology Film Archives, Yiddish film, MoMA.

Cargando con *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) de un lado, y con Betty Boop del otro, pienso que la obra fílmica de Jacobs es algo como peregrinaciones diletantes: exploraciones de tierras extrañas que sólo pueden desplegarse como una serie de digresiones de un lugar a otro. Un chiste larguísimo sin buen final para la vista. Como convenimos, nuestra conversación, la primera de varias por venir, tendría lugar al aire libre y estaría abierta a los desvíos –ya fueran provocados por nuestros propios pensamientos caprichosos o por la gente que se paraba–. En este audio abismal, nos registré a los tres –a Ken, a Flo y a mí– sentados en el vestíbulo del MoMA antes del estreno de las nuevas películas de Ernie Gehr, y luego paseándonos hasta nuestras butacas. Comenzamos con la infancia, y el resto, adecuadamente, es una secuencia de interrupciones.

David Phelps: Comencemos. ¿Creció en Williamsburg?

Ken Jacobs: Sí.

D. P.: ¿En qué parte de Williamsburg?

K. J.: Cerca del mar, en Berry Street, cerca de Division.

D. P.: ¿Ha vuelto allí alguna vez?

K. J.: Sí, claro.

D. P.: ¿Sí?

K. J.: Vi aquello y me quería echar a llorar y...

[Primera interrupción. Teléfono.]

K. J.: Este es uno de los grandes cineastas. Jim Jennings [...] (A Jim Jennings) Te hemos traído algo, así que nos veremos pronto.

D. P.: Estábamos hablando de Williamsburg. ¿De qué se lamentaba?

K. J.: Bueno, fue antes de mi educación de clase media.

D. P.: Eso leí. Siempre leo que llegó de una vida de clase obrera, pero también leo que iba a clubes de campo cuando tenía unos 16 años y a todas esas ceremonias de la madurez [En el original *bar mitzvahs*, NdT].

K. J.: ¿Clubes de campo? *Bar mitzvahs*. Apenas. Pero no conocí a mi padre. Y este tipo, que dijo que era mi padre, me llevó con él cuando mi madre murió. Y sólo hace unos años me di cuenta de que este tipo no podía haber sido mi padre biológico. Fue un gran alivio.

D. P.: ¿Cómo lo supo?

K. J.: Me dijeron que lo era, así que me lo creí. Y creo que fue a comienzos de la década del 2000, empecé a pensar que no había ningún tipo de parecido. Y tenía tres hijos que sí se le parecían. Mi madre enfermó, según me contó mi abuela, cuando salió corriendo de casa en un frío invierno, sin su abrigo, porque dos de sus hermanos se habían dejado caer por la casa y la estaban llamando puta.

Ella tenía diecinueve años cuando yo nací. Era muy brillante, se habría graduado con las mejores calificaciones, y era guapa, pero sospecho que fue víctima de esa propaganda del amor de la época. Me imagino que mi padre era el señor Hanky Panky. Así que tenía que casarse y Joe vio que ella estaba embarazada. Se divorciaron antes de que yo naciese.

D. P.: Pero entonces este tipo también es responsable de su muerte.

K. J.: Sí. Sí, sus hermanos gánsters.

D. P.: ¿Así que se lo llevó sin un solo remordimiento?

K. J.: Remordimientos. No, no conocía los remordimientos. Realmente no conocía los

remordimientos. Él y su segunda mujer tenían un niño de dos años, y no querían tener más niños, y creo que ella se sentía preocupada por mí, porque vivía en los suburbios con mis abuelos, y ellos llevaban una vida de clase media. Por eso creo que la idea de llevarme con ellos fue de ella. Pero ese matrimonio tampoco duró demasiado.

Sólo conocía a Joe por algunas visitas cuando él y mi madre se gritaban, supongo que por la manutención del niño. No sabía que mi apellido era Jacobs y es bastante incómodo a día de hoy.

D. P.: Entonces no cree que su apellido sea Jacobs.

K. J.: Bueno, había sido Rosenthal o eso había pensado.

[Flo interrumpe, y cuenta algo sobre su madre, que se casó para darle a Ken Jacobs un apellido paterno].

K. J.: Creo que era muy necesario para mi madre —hemos estado viendo películas desde comienzos de los años 30, y muchas películas son sobre mujeres que tienen bebés fuera del matrimonio—.

D. P.: Barbara Stanwyck, Loretta Young...

K. J.: Sí, una tras otra. Víctimas lustrosas.

D. P.: ¿Qué películas en particular?

Flo Jacobs: Una que acabamos de ver llamada *Young Bride* (William A. Seiter, 1932). Y la realidad, el verdadero final, es casi siempre diferente del final feliz.

K. J.: Hollywood se convierte en una receta para los finales felices.

D. P.: Sí, la muestran muerta, y luego, en el siguiente plano, la muestran viva de nuevo.

F. J.: Se le cae el veneno.

K. J.: Se le cae el veneno.

F. J.: Estaba a punto de bebérselo.

K. J.: Barbara Stanwyck está estupenda en esta antigua película de Capra.

F. J.: Hay otra genial llamada *Mujeres ligeras* (*Ladies of Leisure*, Frank Capra, 1930).

D. P.: Tampoco he visto esa.

K. J.: Si quieres entender cómo llegó a la fama Barbara Stanwyck —estaba horrible en los últimos años—, aquí está increíble. Se vuelca completamente cuando le toca.

D. P.: Ve esas películas y las considera como imágenes proyectadas de la juventud de sus padres.

K. J.: Entiendo cómo mi madre... En primer lugar, está la potente propaganda en torno al amor. No hay ninguna idea de propagación, sólo amor. Debes encontrar el amor, te tienes que ganar a un chico y le tienes que dar todo lo que puedas. Y luego se acaba la película y uno se tiene que ocupar durante toda su vida de las consecuencias del mundo real. Salvó al capitalismo. Los pobres monos estaban preocupados por el romanticismo alrededor del acto sexual, las preocupaciones económicas llegaron inmediatamente de ahí. Era algo que se hizo conscientemente, la revolución suplementaria de la película de amor hasta la próxima guerra, cuyos preparativos se encargaron de hacer las películas de acción.

D. P.: Es interesante —al menos en las películas— cómo hacen que las mujeres sean realmente duras, porque incluso aunque sean dependientes de los hombres, tienen que salir y conseguir las cosas por sí mismas. Y se mueven a través de esos hombres que no les interesan para nada. Lo cual no se puede decir de las películas de hoy.

K. J.: Joe Jacobs tenía motivos para estar resentido. Hubo muchas palizas, que empezaron a los siete años. No me llamaba por mi nombre hasta que se vio forzado por su tercera mujer, me

llamaba Estúpido o Idiota hasta que cumplí 12 ó 13. Le abandoné cuando cumplí 16, volviendo a Williamsburg. Pasaron varios años hasta que mi tartamudeo amainó.

Realmente es algo que hay que ver. TCM está haciendo que el pasado esté disponible para nosotros.

D. P.: Es su pasado.

K. J.: Sí. Ciertamente, lo que me trajo al mundo. Por eso incluso perdono al Profesor Dimples que sea tan molesto.

D. P.: ¿Al Profesor Dimples?

K. J.: El tipo que presenta las películas.

F. J.: Robert Osborne.

D. P.: Con la historia oficial del cine nunca sabes con seguridad si la ha visto.

K. J.: Nosotros no escuchamos –somos vírgenes de Robert Osborne–... Y esa música mórbida que suena antes de la película, es realmente mórbida...

D. P.: Siempre estoy fascinado con las diferencias en los decorados entre el apartamento de soltero del presentador más joven y Robert Osborne, quien supuestamente ve las películas de Loretta Young cerca de unos libros encuadernados en cuero.

F. J.: Y la chimenea.

D. P.: La última vez estuvimos hablando sobre *Fueros humanos* (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933).

K. J.: Sí, es hermosa. Era uno de los muchos que amaba a Loretta Young cuando era joven. Así me casé con Flo.

D. P.: Y su historia en la vida real, que tenía este hijo con Clark Gable que tenía que esconder.

F. J.: Luego adoptó al niño.

D. P.: Era una época jodida para los padres y los niños.

K. J.: Muy jodida. Jodida, esa es una palabra profética. *They're not just messed up, they're fucked up!*

D. P.: Tenemos que decir a los españoles que no traduzcan esta frase, ya que todo el mundo la conoce, y no hay manera de traducirla.

K. J.: Es algo que puede ayudar a saber qué lugar ocupa en nuestras vidas. No sabemos qué hacer con esa energía sexual –mira a toda esa gente, no existirían si no fuera por toda esta incesante energía sexual–. Debe gastarse; debe formar a los otros humanos, a otras criaturas como éstas. Esta copiosa suerte que tenemos como seres es la que permite que todas esas guerras ocurran, que podamos ser tan dilapidadores con nosotros mismos.

D. P.: Estaba leyendo sobre eso en Gaza, justo ahora; en parte la razón por la que estén asesinando a tantos niños en los ataques de Israel se debe a que más del 50% de la ciudad está formada por niños.

K. J.: Ahora está hablando de Israel.

D. P.: Bueno, quiero oír sobre la cultura judía, puesto que es la experiencia de mi padre también. Pero podemos saltar a la cultura judía moderna.

K. J.: No entiendo al mundo –quiero decir, cuando oigo que los judíos eran una minoría, pienso, ¿qué? Quiero decir: *todos los que conozco son judíos*. Pero la mala lección de la Segunda Guerra Mundial, para Israel, es que si eres débil te puedes aliar y lo puedes hacer con el bravucón más grande que tengas alrededor. Y luego puedes hacerte la víctima libremente.

D. P.: Vuelve a hacer lo que te hicieron.

K. J.: La experiencia les condicionó.

D. P.: Es algo muy jodido. Parece que es políticamente correcto que más de la mitad del país apoye a Israel, como si se estuviera apoyando a la minoría que fue oprimida durante el Holocausto.

K. J.: Se debe al 11 de septiembre.

D. P.: Correcto, puesto que ahora tenemos una nueva minoría maligna, que son los musulmanes. Se nos dice constantemente que si no apoyamos a Israel, somos antisemitas, lo cual suena muy antisemita, creer que toda la cultura judía tiene que estar incluida en la cultura de la guerra, que todo el judaísmo es sionismo. Lo opuesto de eso sería...

K. J.: Betty Boop.

D. P.: ¡Sí! Yiddish, los hermanos Fleischer. Mi padre, en el Lower East Side, tenía que comprar las entradas del cine para su madre porque era algo contrario al Sabbath, el hecho de comprarlas ella; así que le daba algo de dinero como regalo, él le compraba las entradas y volvía a casa. Ella pensaba que era la reencarnación de la Reina Esther, así que bajaba por la calle y saludaba a los vendedores de pescado con un toque muy refinado cada mañana. ¿Dónde escuchas o ves ese tipo de cosas registradas en la cultura? Cuando hablamos de la cultura judía ahora todo es monolítico.

K. J.: Cuando mi madre decía que ella y sus hermanas irían a la sesión del sábado por la mañana, su padre no estaba de acuerdo, pero la madre se encargaba de que el padre no se enterase.

K. J.: ¿Cuántos niños había?

F. J.: Ocho.

K. J.: Mi abuela tenía siete hijas y un hijo.

D. P.: Y tiene hermanos y hermanas –tiene *falsos* hermanos y hermanas, ¿no es así?

K. J.: Sí, tengo falsos hermanos y hermanas. Dos falsos hermanos.

D. P.: ¿Se habla con ellos?

K. J.: Sólo con uno de ellos, Allan, y hablamos quizá unas dos veces al año –es muy amable. Y mi padre –Joe Jacobs– era muy bueno en los deportes. Le iba bien en las ligas pequeñas de béisbol, [...] pero se golpeó la espalda, una larga historia. Pero obviamente jugó al béisbol después de aquello, siempre era alguien muy, muy sorprendente. Así que Allan tiene su talento para los deportes.

D. P.: ¿Solía practicar algún deporte cuando era niño?

K. J.: Sí, pero era regular, normal, no era excepcional. Quiero decir, *esto* era algo más.

D. P.: ¿Pero qué hacían para divertirse en 1940? Tenían unos siete años en la época de la Segunda Guerra Mundial.

K. J.: Era un niño normal.

D. P.: ¿Pero era una infancia normal para todo el mundo?

K. J.: No, pero mi abuela era una gran madre para mí. Y mi abuelo estaba siempre demasiado cansado como para involucrarse –era muy dulce, muy amable–. Me llevaba al cine los domingos a ver una película de cowboys y una película yiddish.

D. P.: ¿Recuerda cómo eran? ¿Como las películas de Ulmer?

K. J.: Recuerdo una película en la que un hombre –creo que la vimos realmente unos años después– vuelve a casa después de haber estado en la cárcel, pero la casa ya no está, así que se sienta llorando en el bordillo.

D. P.: Como en una pre-*Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940).

K. J.: Así que las películas eran a menudo muy tristes; las películas yiddish y las de cowboys eran felizmente idiotas.

F. J.: Era generoso por su parte, puesto que no sabría inglés.

D. P.: ¿Y eran sesiones dobles o se proyectaba en cines separados?

K. J.: No, no, eran sesiones dobles.

D. P.: ¿Y había una gran cantidad de público que no hablaba yiddish que iba a ver películas en yiddish y gente que no hablaba inglés que iba a ver películas en inglés?

K. J.: Había suficiente público. Recuerdo estar jugando debajo de unas butacas cuando me llevaron a ver *Esmeralda, la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939).

F. J.: También dijiste que había un cine de Hollywood, ¿es eso cierto? ¿Era el cine donde viste *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932)?

D. P.: ¿Vio *La parada de los monstruos* de niño?

K. J.: De adolescente. Y era *increíble*. Era en algún pequeño cine debajo de las vías de Broadway en Brooklyn, el L, y proyectaban todas las películas. Siempre iba y me decía: «¿Quién hizo esto? ¿Quién tuvo esta idea?». Todas las antiguas y geniales películas de Hollywood se veían allí.

D. P.: Por lo tanto empezó a ver De Sica y el neorrealismo italiano cuando empezó a ir al MoMA, unos años más tarde.

K. J.: Sí, cuando empecé a ir al MoMA conocí Cinema 16, conocí las salas de cine artísticas de Nueva York. Todavía estaba en Williamsburg en esa época.

D. P.: Pero en cierta forma las películas yiddish también son *underground*. Se hacían para un público local a cambio de muy poco.

K. J.: No había pensado en ello. Nos gustó una que vimos unos años después. Un cine de la Segunda Avenida empezó a proyectar antiguas películas yiddish con actuaciones. Era maravilloso. Y normalmente las actuaciones consistían en que los antiguos intérpretes aparecían y hacían sus cosas, llevaban a cabo sus viejas rutinas, y también estaban los intérpretes jóvenes.

F. J.: Y la gente, en la sala, estaba totalmente familiarizada con ellos.

D. P.: ¿En qué año fue esto?

F. J.: Fue en los sesenta.

K. J.: Y esto se convirtió... El cine se convirtió en...

F. J.: El Fillmore East.

K. J.: El Fillmore East. Éramos jóvenes, y grandes, comparados con el resto del público.

D. P.: ¿Llevaban al resto de gente del mundo de la vanguardia a ver estas proyecciones?

K. J.: No, no lo hice. Intenté proyectarlas —en alguna ocasión, después de que hubiera empezado a funcionar Anthology, les presioné para que echaran un vistazo a una de las películas de negros, *The Blood of Jesus* (1941), dirigida e interpretada por Spencer Williams. P. Adams Sitney estaba allí, y una vez acabó la película, dijo: «tenemos que lavar la pantalla». Me molestó mucho. Para mí era una película maravillosa. Intenté que Anthology se interesara en ella como parte de su programa «Essential Cinema». «Essential Cinema» creo que es una de las peores ideas de la historia. Una de las peores ideas de la historia. Debería ser el cine esencial de Jonas, o el cine esencial de esas personas. ¿Quién decide lo que es el cine esencial? Es esencial para tu vida. Y tenemos vidas diferentes.

D. P.: Así se convierte en una expurgación, cuando trabajas para una comisión.

Ken Jacobs: Cuando haces algo llamado «Essential Cinema», es estúpido. El cine esencial debería ser este y aquel.

[Flo sugiere que bajemos a la sala. Bajamos –hay ruido e imágenes por todas partes, gente hablando y pantallas, cada planta se ha convertido en una sala de cine, esperan en la puerta para entrar a las salas].

D. P.: Quizá deberíamos grabar en el baño, debe ser el único lugar tranquilo que queda.

K. J.: El baño solía ser aquí un lugar prohibido para mí –era un garito gay–. Un día tuve que ir, y así es como descubrí que bajando las escaleras proyectaban películas. Si no hubiera tenido ganas de orinar, realmente, podría no haber llegado a ninguna parte. [Risas].

D. P.: Fue una meada fatal.

[Tomamos asiento.]

D. P.: Supongo que tenemos que acelerar por su vida, para llegar a los grandes éxitos.

K. J.: Cuando volví a Williamsburg fui a la escuela del Eastern District y lo mejor que me sucedió allí es que me dieron un pase para el Museum of Modern Art. Pero yo no pertenecía a ningún entorno. No pertenecía a la clase media, al mundo judío, ya no pertenecía a nadie. Mi camino se había bifurcado del de mis amigos y estaba bastante solo. Estaba pensando y escribiendo sobre esto precisamente ayer, y me empecé a sentir muy mal. Estaba jodidamente solo. Tenía una pelota de baloncesto y me iba a jugar solo, o a veces encontraba a alguien con quien jugar.

D. P.: ¿Qué edad tenía entonces?

K. J.: 15 ó 16. Sólo me quedé en casa de mi abuela y de mi tío durante un año o así, no más, quizá un año y medio, y luego me mudé a una habitación amueblada en Manhattan. Fui a varias escuelas públicas diferentes –instituto y secundaria– y creo que en total llegué a contar una docena.

D. P.: ¿Cómo sucedió eso? ¿Joe Jacobs le perseguía?

K. J.: No, él y su primera mujer se divorciaron. Y yo empecé a vivir en distintos lugares.

F. J.: Con diferentes tías.

K. J.: Tías que estaban locas.

F. J.: Estabas yendo a secundaria.

K. J.: Sí, estaba yendo a secundaria, y viviendo en lugares donde no me querían y donde yo no les quería. Era asqueroso. Y entonces, oh, Joe tuvo éxito con la reedificación, por segunda vez -la gran casa de West Hempsted se había quemado dos semanas antes de que nos instalásemos. Me instalé otra vez con él y su tercera mujer, pero eso sólo duró como un año y volví a Williamsburg. Podía tener contacto con Williamsburg durante esos años porque estaba viviendo en Brooklyn, a sólo media hora en tranvía, así que podía estudiar para mi *bar mitzvah* con alguien que estuviera cerca de la casa donde vivía mi abuela. Podía tener contacto con ella.

D. P.: ¿La *bar mitzvah* fue como en 1946?

K. J.: Fue absurdo. Sí, 1946. Joe se casó el día después y no me invitaron.

D. P.: ¿Sabía que se iba a volver a casar?

K. J.: Oh sí. Pero no estaba invitado a la boda porque parecía demasiado mayor.

D. P.: ¿Porque tenía 13!

K. J.: Porque estaba avergonzado de tener este hijo de 13 años. Le hacía parecer demasiado mayor.

D. P.: Era entonces un hombre preocupado por las apariencias sociales.

K. J.: Era un auténtico gilipollas.

D. P.: ¿Dónde era la *bar mitzvah*?

K. J.: En Brooklyn. Era en el templo; no me interesaba, pero había una comilona en el sótano –tenía una sala para eso–. Así que no valía para nada. Una de las cosas más destacables es que estudié durante meses para ser capaz de decir esas cosas en hebreo de las que no recuerdo nada. El chico que me dio clases era muy amable, uno de los pocos judíos alcohólicos. Tenía una habitación minúscula que daba a la calle, y podía ver a los niños jugando, y a él le gustaba que bebiera algo de alcohol con él -era muy amable-. Podíamos hablarnos con franqueza.

D. P.: ¿Él sólo hablaba hebreo?

K. J.: Mi abuela sólo hablaba yiddish, así que yo debía hablar yiddish como lengua principal.

D. P.: Mi padre también.

K. J.: Sí. Así que estaba en el podio, al principio, y para mi asombro, esos chicos que estaban oficiando la ceremonia se inclinan sobre mí mientras estaba leyendo y me pasan una traducción fonética en inglés. Fue *impactante*. Me quedé impactado: era una corrupción.

D. P.: Era profano.

K. J.: Lo era realmente. Ya sabes, aquí, nosotros...

[Interrupción de otro tipo que agradece a Ken que le haya prestado su equipo.]

K. J.: Así que fue impactante. Pero ya sabes, dios mío, nos hemos desprendido de todo este tipo de cosas religiosas. Ya te conté que cuando dejé de creer en el conejo de Pascua Dios se fue. Quiero decir: nunca sentí una crisis ni nada parecido. Simplemente se supera.

D. P.: Pero creo –no lo sé– que mucha gente sigue siendo religiosa a pesar de no creer en Dios. Le gustan los ritos y los rituales.

K. J.: Sí, bueno, puedo entenderlo. Flo quiere celebrar la Pascua Judía.

F. J.: Sí.

K. J.: ¿Por qué?

F. J.: ¿No te gusta la comida?

K. J.: Me gusta un poco, pero es tan ridículo.

[Interrupción: alguien pregunta si seguimos hablando.]

F. J.: Quizá debería poner nuestras chaquetas en el centro.

K. J.: No, no, tendremos sitio. [Risas]. El cine de vanguardia no es tan popular.

[Flo coloca las chaquetas para guardar los asientos.]

D. P.: Entonces, ¿qué hizo para encontrar trabajo después de la secundaria? ¿Fue directo a buscar trabajo como guardacostas? ¿Abandonó los estudios de secundaria o se graduó?

K. J.: En cierto modo me gradué –tenía bastantes créditos–. En realidad no: no tengo un diploma o algo así; tengo un *certificado de asistencia*.

[John MacKay llega, pregunta por el Hurricane Sandy, que ha dejado a los Jacobs a oscuras durante una semana.]

D. P.: Quería preguntarle en qué trabajó. ¿Trabajó como conserje en algún momento?

K. J.: Oh, eso fue después. Fue una de las mejores cosas.

D. P.: [Risas.] Mozo de cuadra...

K. J.: Sí, trabajé como mozo de cuadra. Y ya sabe, horrible, horrible, lo más bajo, hice los trabajos peor pagados. Oh, dios, no me llores por ahí. Nos conocimos en...

F. J.: Provincetown.

K. J.: Provincetown, 2001.

F. J.: 1961.

K. J.: Oh, no, lo siento, lo siento. Me he confundido por el tema del que estábamos hablando. Esa época fue horrible.

D. P.: ¿Por qué estaba en Provincetown en verano? ¿Cuál era la razón?

K. J.: Hofmann –Hans Hofmann– estaba dando clases, aunque se supone que no, eran clases informales.

F. J.: Porque por esa época se había jubilado.

K. J.: Sí.

D. P.: Entonces, ¿de qué forma empezó a relacionarse con Hans Hofmann?

¿Trabajaba por el día o por la noche? ¿Iba un par de horas a ver a Hans Hofmann?

K. J.: Sí, era algo así. Bueno, estaba la cuenta del gobierno en apoyo a los soldados que pagaba la escuela, y pude estudiar pintura en una escuela muy *mala*. Con Raphael Soyer, que era un profesor horrible para mí, y luego fui con un amigo al Whitney Museum: tenían una exposición americana de obras...

F. J.: Quizá era la bienal.

K. J.: La bienal. Y había una pintura de Hofmann que me dejó fuera de combate. Mi amigo me dijo que daba clases en Nueva York y que a menudo tomaba a un par de personas como monitores.

F. J.: ¿Tu amigo no era Alan Becker?

K. J.: Sí, Alan Becker. Metí los dibujos en una carpeta y me fui a verle, estuvo viéndolos y me dijo que claro. [Risas]. Realmente nunca tuve deudas, pero podía asistir a las clases y estudiar como cualquier otro. No recuerdo que me hubieran llamado a filas.

D. P.: ¿Recuerda cómo reaccionó ante su trabajo?

K. J.: Digamos que cambiaba constantemente de opinión y muy a menudo rompía en pedazos tu trabajo. Lo rompí en pedazos y luego recapacité.

F. J.: Era conocido por eso.

D. P.: Es como lo que ha dicho sobre Jack Smith en el metro.

F. J.: Sí... que había que romper los carteles del metro.

K. J.: Oh *dios* mío, nunca habría hecho esa relación. [Risas.] Pero es verdad.

F. J.: Nuestro amigo Max tenía dibujos hechos al carboncillo que Hofmann volvió a montar después de haberlos roto en pedazos, cambiando fragmentos.

D. P.: ¿Alguna vez hizo eso para su propio trabajo?

K. J.: Creo que más de una persona. Creo que de Kooning usaba ese método. De todos modos, en esta ocasión llegó e hizo esto, cambio todo de sitio: «esto debería ir aquí, esto aquí», y, al final, retrocedió y dijo: «no quería hacer eso, era un buen dibujo».

D. P.: No pudo evitarlo.

K. J.: Claro.

D. P.: Por lo tanto tenía una forma de ver el arte en la que él lo volvía a trabajar.

K. J.: Sí. Y también le gustaba mi cabeza. Un día se apoderó de ella, como si fuera un repollo o algo así, la giró, ya sabes, mira a ese avión y a aquel avión. [Risas.]

D. P.: Pero este método de enseñanza no es tan diferente del suyo, ¿no? Hace cosas parecidas con las películas que encuentra. Las despedaza y las vuelve a unir.

K. J.: Eso es interesante.

D. P.: ¿Está de acuerdo?

K. J.: No, no lo creo. Lo que dices me sorprende.

D. P.: Porque se ha escrito mucho sobre cómo se siente influido por el *arte* de Hofmann, pero no sobre cómo se siente influido por cómo enseñaba...

K. J.: Eso es indudablemente cierto. Dios mío, estoy sorprendido. Ya sabes, hacemos estas cosas...

F. J.: Se deriva del análisis también.

K. J.: Del análisis, sí, pero eso era su análisis.

D. P.: ¿Sólo era una manera diferente de ver el arte en ese momento?

F. J.: Bueno, tiene que ver con las dinámicas. Te animaba a ver el espacio como una dinámica dentro de los cuatro ángulos de los bordes del encuadre.

D. P.: ¿Como una estética que consistiera en ver lo que había allí no habiendo pensado inicialmente que estaba allí?

K. J.: Dijo que pequeños cambios muy superficiales se pueden convertir en zambullidas enormes en el espacio. Así que tras la verdad de su superficie está el hecho de su planitud – pero indicando todo tipo de acontecimientos espirituales, de movimientos en desacuerdo con la superficie—. Es alguien que está muy atento al modelo: se trata de una estructura arquitectónica a la que uno debe prestar toda la atención, con la que debe ser respetuoso.

D. P.: Se podría comparar con algo en su obra como *Window* (1964), donde primero está el movimiento de la cámara, pero luego parece tratarse del movimiento del edificio, y luego parece ser la propia pantalla la que se mueve, dependiendo todo de esta idea de que la pantalla es un plano estable

dentro del cual los objetos pueden moverse –por lo que el respeto por la pantalla está a expensas de la realidad que filmó, y viceversa—.

K. J.: Sí, soy un viejo estudiante de Hofmann. [Risas]. Le debo mucho.

F. J.: Llevas diciendo eso desde que te conocí.

D. P.: ¿Ve alguna diferencia real entre su acercamiento y el suyo?

K. J.: Mi acercamiento es esencialmente los hermanos Marx.

D. P.: Creo que tenemos que realizar un zoom hasta los años 60, que es de lo que se supone que tendríamos que estar hablando –pero hay tanto, demasiadas cosas de las que hablar—.

K. J.: Mi desgraciada novia, que se suicidó en esa época.

D. P.: ¡Oh!

K. J.: Sí.

D. P.: Vivía en Orchard Street.

K. J.: No, no, filmé *Orchard Street* (1955), y mientras lo hice vivía una cuadra al este, en Ludlow, para no tener que pagar dinero por el transporte. Estaba buscando un tema que fuera contenido, *contenido*. Realmente tenía muy poco dinero. Solía ir caminando a menudo desde Lower East Side hasta casa de mi abuela, en Williamsburg, para poder cenar, y luego volvía caminando; no le podía decir lo destrozado que estaba. E hice eso durante años.

D. P.: Recuerdo ese plano en el que el coche se marcha, y todo el mundo se queda mirando el coche, y está esta idea de alguien abandonando esta calle y yendo a otra calle, quizá sólo a una cuadra de distancia, siendo un gran acontecimiento –ya sabe, que alguien tenga un coche y que puedan salir del barrio por unos minutos—.

K. J.: Aprendí mucho sobre cómo filmar el mundo: aprendí que simplemente es tu trabajo, que no tienes que hacer preguntas, que no tienes que disculparte, que no te tienes que avergonzar.

[Siguiendo interrupción. Jytte Jensen, comisario del MoMA –y mi antiguo jefe–. Más conversaciones sobre emails que se han perdido con la tormenta, y sobre las capacidades del MoMA para proyectar en 3D]

K. J.: ¿Has visto películas de The OpenEnded Group? Deberías verlas... son hermosas.

[Otra interrupción. Gina Telaroli.]

D. P.: Ni siquiera hemos llegado a los años 60. Pero todas estas personas que vienen creo que son otro tipo de historia, una historia viva. •

Traducción de Francisco Algarín Navarro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2011). *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, Oxford, Oxford University Press.
- CROUSE, Edward (2004). «Interview: Oddends», *CinemaScope*, nº18, verano, pp. 34-38.
- GUNNING, Tom y SCHWARTZ, David (1989). «Interview with Ken Jacobs», en SCHWARTZ, David (Ed.), *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, Nueva York, American Museum of the Moving Image.
- HAMPTON, Julie (1998). «An Interview with Ken Jacobs», *Millennium Film Journal*, nº 32-33, otoño, pp. 131-140.
- HANLON, Lindley (1979). «Kenneth Jacobs Interviewed by Lindley Hanlon», *Film Culture*, nº 67-69, pp. 65-86.
- HANLON, Lindley y PIPOLO, Tony (1986). «Interview with Ken and Flo Jacobs», *Millennium Film Journal*, nº 16-18, otoño/invierno, pp. 26-53.
- JONES, Kristin M. (1997). «Ken Jacobs: Museum of Modern Art», *Artforum International*, nº 35, febrero.
- KREISLER, Harry (1999). «Conversations with History», Berkeley, University of California.
- MACDONALD, Scott (1998). «Ken and Flo Jacobs», en MACDONALD, Scott (1998), *A Critical Cinema 3: Interviews with Independents Filmmakers*, Berkeley, University of California Press.
- MCELHATTEN, Mark (2004). «Time After Time: In and Around the Nervous Magic Lantern and Nervous System o Ken Jacobs», Bruselas, Argos Festival, Argos Editions.
- RAYNS, Tony (1973-1974). «Reflected Light», *Sight and Sound*, 43, nº 1, invierno, pp. 16-19.
- SHAPIRO, David (1977-1978). «An Interview with Ken Jacobs», *Millennium Film Journal*, nº 1, invierno, pp. 121-128.
- WEBBER, Mark (2008). «Ken Jacobs: A Master of Life and Depth», *The Guardian*, 28 de noviembre.
- ZUCKER, Gregory (2005). «Cinema and Critical Reflection: A Conversation with Ken Jacobs and Family», *Logos*, nº 4, verano.

DAVID PHELPS

Escritor, traductor y programador. Editor contribuyente en publicaciones como *Lumière, desistfilm, the MUBI Notebook* y *La Furia Umana*, para las que ha co-editado (con Gina Telaroli) *William Wellman: A Dossier* y *Allan Dwan: A Dossier*. Entre sus cortometrajes cabe

destacar *On Spec* y la serie en curso *Cinetracts*. Actualmente trabaja como tutor privado en Nueva York, en un proyecto acerca de Fritz Lang y en una retrospectiva sobre la Historia del Cine Portugués.