

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

A Abstracción da estrutura [cuatro películas de Ken Jacobs]

Autor/es:

Pagán, Alberte

Citar como:

Pagán, A. (1998). A Abstracción da estrutura [cuatro películas de Ken Jacobs].
Vértigo. Revista de cine. (13):84-89.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43061>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



A abstracción da estrutura [Catro películas de Ken Jacobs]

Alberte Pagán

A utilización de material pre-gravado ou pre-existente (found footage) para a construción dunha nova película non é nada novo, e constitúe unha das innovacións máis revolucionarias da arte cinematográfica, desde o momento en que cuestiona toda noción de arte ou de creación. Citaremos como primeiras obras importantes dentro de este cinema-collage ou cinema da montaxe a obra de Adrian Brune (*Crossing the Great Sagrada*, 1924), algunha película de Henri Storck (*Histoire du soldat inconnu*, 1932) e a obra mestra de Joseph Cornell (*Rose Hobart*, 1939). Mas non será até a inaugural *A Movie* (1958) de Bruce Conner que se abrirá unha frutífera etapa no campo do cinema da montaxe. O propio Conner será o responsable do corpus de películas de material pre-existente máis amplo e importante do actual cinema estadounidense. E con el, Ken Jacobs, sobre todo nas súas últimas películas, despois da súa etapa con Jack Smith como actor.

Crossing the Great Sagrada facía colisionar intertítulos con imaxes, ironizando así máis sobre os estereotipos sociais e históricos que sobre a propia narración cinematográfica; e *Histoire du soldat inconnu* constituía-se como crítica ao estamento militar, seguindo as preocupacións políticas do seu autor. A obra de Conner retomará esta tendencia crítico-social na súa obra.

Unha segunda tendencia, da que será herdeiro Ken Jacobs, nace en *Rose Hobart*. A utilización de material pre-gravado permite a súa re-visión, e esta visión sempre será crítica. Mas no caso de Cornell esta crítica dirixese á propia convencionalidade da narración cinematográfica: o que fai en *Rose Hobart* é escoller certos planos e reordená-los de maneira que a narración se desloca. É inegábel a semellanza estilística entre *Rose Hobart* e *A Movie*, mas nesta a carga social domina a crítica sobre o propio médio. A mesma orixe do material escollido é diferente: mentres a primeira tendencia utiliza material diverso para uni-lo nunha (anti)narración, a segunda escolle unha obra narrativa unitaria (un fragmento ou a obra completa) para desconxuntá-la, distorsioná-la e reinterpretá-la.

Ken Jacobs: a morte do autor

Ken Jacobs, nacido en New York en 1933, comezou a súa carreira cinematográfica nos anos cincuenta, despois de coñecer a Jack Smith (autor de *Flaming Creatures*). Anos despois coñecería a Jonas Mekas e entraría en contacto co círculo de cineastas vangardistas de New York.

As súas obras de material pre-existente son auténticos tratados de crítica cinematográfica, que levan ao extremo o iniciado por Cornell; son unha reflexión sobre estes cen anos de cinema e de historia; unha exposición sobre a identidade entre o primitivo e o vangardista; unha crítica á/ao "artista" como "criador", como sucede, por outra parte, en toda película de montaxe: o director non "cria", senón que "recopila", "mostra"... (De aí a ironía de Bruce Conner ao repetir até a saciedade o seu nome en *A Movie*, interrompendo a "narración".) Esta "morte do autor" reflíctese perfectamente en *Perfect Film*, que consta de metraxe pre-existente apresentada sen nengunha manipulación, tal e como foi topada. O importante é a obra e non o seu criador. A arte non está no obxecto, senón na mirada de quen o contempla.

Tom, Tom, the Piper's Son: a influencia de Cornell

Tom, Tom, the Piper's Son¹, é quizá a película mais coñecida de Jacobs, e unha das grandes obras do cinema vangardista norteamericano. A influencia de Rose Hobart é inegábel: non por nada Jacobs traballara brevemente para Joseph Cornell. El mesmo explica a impresión que esta película lle causara:

Vin a Jack [Smith] outra vez e dixen-lle: "Jack, tes que ver esta película". Vimo-la unha e outra vez, e os dous estábamos perplexos. Jack intentaba ao principio aparentar distanciamento, como se eu exaxerara, mas despois non pudo mais e dixo, "Non, é mui boa". Vimo-la de todos os xeitos posibles: sobre o teito, en espellos, botando por todo o cuarto, nas esquinas, enfocada, desenfocada, con un filtro azul que Cornell me dera, sen el, para atrás. Era como unha erupción de enerxía e era outra reafirmación desta idea que eu tiña para facer esta merda de película [Star Spangled to Death] que se rompería en anacos mas despois volvía haber orde.²

En Tom, Tom... Jacobs recupera unha vella película de Hollywood do mesmo título. E o que fai con este fragmento de celuloide é practicamente o mesmo que fixera durante aquela proxección privada de Rose Hobart: distorsioná-lo de todas as maneiras posibles para espremer-lle todo o significado, criar un caos expresivo do que surxa a orde (o significado). Algo similar, non hai que esquecer-lo, ao que fixera James Joyce en *Finnegans Wake* (1939).

Mas analisemos primeiro a película de 1905: de aproximadamente 10 minutos de duración, rodada en Hollywood o 6 de marzo de 1905, segundo créditos na propia cinta, consta de oito cuadros vivos (planos xerais) rodados con cámara fixa á altura dos ollos, e que representan sete localizacións e oito estádios diferentes da anécdota narrada.

A primeira cena reproduce unha feira na praza dun povo, onde funámbula, acróbata, malabarista e flautista actúan confusamente entre a multitude. Alguén lle pasa a un neno (o flautista a seu fillo?) un porquiño para que o coide. Un rapaz, despois de fitar para o animal un chisco, colle-o e escapa. Todo o mundo sai correndo tras el, deixando ao acróbata só coas súas acrobacias até que ao non ver a ninguén tamén marcha.

No segundo plano (exterior dunha casa, de frente) o rapaz entra na casa acompañado polo neno. Chega a multitude perseguindo-os, e preparan-se para botar a porta abaixo. O plano seguinte mostra-nos a porta desde o interior; á dereita está o oco da cheminé. O rapaz da voltas polo chao agarrado ao porco, e el e mais o neno

saen pola cheminé. A xente bota a porta abaixo, e segue-os.

No cuarto plano (mesma posición de cámara que no segundo) saen todos ao tellado pola cheminé e deslizan-se por el até o chao, sendo observados por tres anciáns. Todo o mundo sai de campo pola dereita.

Quinta cena: o rapaz e o porco, xa sen a compañía do neno, agachan-se nun alpendre. Os perseguidores entran e soben por unha escada. O ladrón tira-a ao chao e escapa. A xente salta sobre a palla e vai tras del. Sexta: exterior doutra casa con valla. O rapaz entra nela; unha muller, ao persegui-lo, queda atrapada entre os paus da cerca, e os demais caen sobre ela. No plano sétimo, o rapaz, no interior da casa, resiste tras da porta, até que esta cede pola presión da multitude, e ten que fuxir pola fiestra.

O último plano representa outra praza, con pozo no meio, aves de corral, pombas voando... O ladrón entra pola dereita, de novo acompañado polo neno, mas este escapa pola esquerda mentres o outro se agacha no pozo. Os demais topan-o, e rin-se del.

Esta breve película é un bon exemplo do que moitos chaman "cinema primitivo" (é dicer, anterior a Griffith). Non hai articulación entre as cenas, e cada cena é independente e constituída por un só plano. Esta independencia dos planos ven subliñada polo feito de que o anónimo autor³, como norma xeral, deixa transcórrense uns segundos antes de encher ou baleirar o decorado de persoas e sucesos. Deste xeito, a transición entre planos non é fluída, primando o cuadro como unidade independente. A anécdota é confusa, e non é até vela

por segunda vez que realmente nos decatamos do roubo. E o título, tomado dunha canción infantil (*Tom, Tom, the piper's son, stole a pig and away he run*, ["Tom, Tom, o fillo do flautista, roubou un porco e escapou"]) aínda confunde mais as cousas, pois non é o fillo do flautista quen rouba o animal, apesar de que acompaña ao ladrón na súa fuga. Isto, mais a súa desaparición dos planos quinto, sexto e sétimo, resulta incongruente.

A arte non está no obxecto, senón na mirada de quen o contempla

As digresións: a obra como crítica

Jacobs inclúe esta cinta de 1905 dúas veces na súa reinterpretación, unha inmediatamente ao principio, e a segunda case ao final. Entre as dúas citas, a cámara de Jacobs refotografía os planos primitivos a diferentes velocidades, centra-se en partes da cena orixinal deconstruíndo o plano xeral en varios primeiros planos ou planos de detalle, destaca a granulosidade da imaxe até facer desaparecer as figuras, superpón imaxes, reproduce o movemento ao revés, etc.

Despois de case unha hora de proxección, a cor irrompe na película: trata-se dun plano dunha saba ondeada polo vento que recolle na súa

(1) Tom, Tom, o fillo do flautista, 1905, EUA, 16mm, b/n e cor, 110', muda.

(2) Sitney, P. Adams, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-1978*, Oxford University Press, 2ª ed., 1979, p. 349

(3) Algunha xente identifica a Billy Bitzer, fotógrafo de Griffith, como o director.

superficie as sombras dunhas flores, a luz vindo de detrás da tea (alusión ás sombras chinesas, predecesoras do cinema: unión do primitivo co vangardista). Cando as flores tocan a saba, esta tinxe-se con manchas de vermello e azul. No ángulo inferior esquerdo aparece a sombra dunha cabeza, como se da do proxeccionista se tratara. A pureza das cores e a nitidez da imaxe contrasta fortemente co branco e negro e a granulidade da película en marcha. Así como este inserto divide a obra en dúas partes, a segunda parte estará dividida en outras dúas por outro inserto en cor lixeiramente diferente. Agora teremos catro planos da saba, haberá movemento de cámara, e a sombra da cabeza non se repetirá:

O primeiro plano iniciará unha panorámica ascendente desde a parte inferior da saba, onde a luminosidade é maior, até alcanzar as flores vermellas, para descer a continuación.

O segundo será un plano das flores vermellas; o terceiro, un plano xeral da saba, como o do primeiro inserto. Por último, a cámara enfoca as flores azuis (sempre através da tea) e logo descende.

Se aceptamos esta división, teremos que na primeira parte o "obxecto de estudo", a grandes rasgos, son os catro primeiros cuadros do orixinal, nos que aparece o fillo do flautista. A cámara deconstruíra estes planos sen orde aparente, e unha ampliación do fondo do cuarto plano (irrecoñecível, puro movemento de luces e sombras, o grao mais importante que o que representa) estará seguida por unha superposición de dous fragmentos do primeiro, por meio da cal veremos o aro da funambulista (no orixinal sobre unha corda, por enriba de todos) arredor da cabeza dun dos figurantes. O descenso do tellado do cuarto plano converte-se nun ascenso ao invertir o movemento.

A primeira alusión, nesta sección, á materialidade da propia película produce-se cando a cinta parece saltar no proxector, facendónos dudar de se é un fallo real do proxeccionista ou parte da película. Como a distorsión da imaxe (raias verticais) se mantén por moito tempo (ás veces semella arranxar-se, mas volve saltar), convencémolos de que se trata dunha estratexia deliberada.

Despois do primeiro inserto en cor, Jacobs centra-se mais nos restantes cuadros; e nesta segunda parte abundan as digresións. A mais óbvia é o propio plano da saba, mas logo, mais a tono coa textura da película, veremos unha repetición dos créditos (o título), ou a pantalla escurecer-se para destacar determinada sección, ou uns círculos alleos ao orixinal interferir na imaxe. Mas a digresión mais importante, a que nos revela mais sobre a construción de Tom, Tom..., é o distanciamento da mesma pantalla que o cineasta está refotografiando (pois a granulosa-

de das imaxes conseguiu-se ao rodar directamente dunha pantalla onde se proxectou o orixinal). Deste xeito, a identidade entre as dúas pantallas perde-se, e temos unha pantalla dentro da pantalla, rodada de fronte, en diagonal, desde moi lonxe ou moi perto. A sombra de dúas maos semellan manipular a pantalla (Jacobs: "unha man de 1905 quedou pegada dentro da pantalla... preservouse."⁴) Cando o cineasta ergue literalmente a pantalla que está a refotografiar até facé-la desaparecer, ficamos fronte a fronte coa bombilla do proxector. Ao rodar dentro dos límites da pantalla orixinal (que é o que Jacobs viña facendo até agora) esta estratexia quedaba oculta. O efecto é semellante ao producido pola película-actuación de Taka Iimura Talking Picture (The Structure of Film Viewing) (1981), na que contemplamos ao cineasta contemplando unha pantalla branca, primeiro dentro do celuloide e logo en directo. Como espectadores/as, vémonos obrigados a non esquecer a materialidade da pantalla, e a do proceso cinematográfico. A sombra da cabeza de Iimura no lenzo é tamén unha reminiscencia da que víamos no primeiro inserto en cor na película de Jacobs.

Despois da segunda cita da película orixinal, durante a cal temos a oportunidade de revisar a nosa primeira interpretación, a pantalla divide-se en dúas metades, unha branca e outra negra. Na metade da dereita reproduce-se, a cámara lenta, un fragmento do cuarto plano: o ladrón rodando polo chao co porco. A continuación hai unha alternancia de planos negros e brancos, rascados, letras, e logo o plano negro final.

Do primitivo ao vangardista

P. A. Sitney, no seu intento de clasificar Tom, Tom... como unha película estruturalista⁵, considera que todas estas digresións, e sobre todo os planos en cor, son "extremadamente desorientadoras". Mas xa vimos a función que cumpren: aparte de dividir a cinta en seccións claramente diferenciadas (e polo tanto axudar consideravelmente a manter a súa estrutura), funcionan como contraponto á granulidade e rudeza dos planos en branco e negro. Se o que quer Jacobs é chamar-nos a atención sobre a textura das imaxes refotografiadas, que mellor maneira que recordarnos a nitidez con a que o celuloide pode reproducir a realidade. Tamén se sente Sitney desorientado polas imaxes engadidas após a segunda cita do orixinal, pois, segundo el, rompen a simetría. Efectivamente, a audéncia espera ver rematada a película tras esta segunda cita. A coda, precisamente, ao igual que a de -(Back and Forth, Michael Snow, 1967) despois dos créditos, pretende romper esta omnisciencia do público.

Muitas películas vangardistas teñen sido ta-

de das imaxes conseguiu-se ao rodar directamente dunha pantalla onde se proxectou o orixinal). Deste xeito, a identidade entre as dúas pantallas perde-se, e temos unha pantalla dentro da pantalla, rodada de fronte, en diagonal, desde moi lonxe ou moi perto. A sombra de dúas maos semellan manipular a pantalla (Jacobs: "unha man de 1905 quedou pegada dentro da pantalla... preservouse."⁴) Cando o cineasta ergue literalmente a pantalla que está a refotografiar até facé-la desaparecer, ficamos fronte a fronte coa bombilla do proxector. Ao rodar dentro dos límites da pantalla orixinal (que é o que Jacobs viña facendo até agora) esta estratexia quedaba oculta. O efecto é semellante ao producido pola película-actuación de Taka Iimura Talking Picture (The Structure of Film Viewing) (1981), na que contemplamos ao cineasta contemplando unha pantalla branca, primeiro dentro do celuloide e logo en directo. Como espectadores/as, vémonos obrigados a non esquecer a materialidade da pantalla, e a do proceso cinematográfico. A sombra da cabeza de Iimura no lenzo é tamén unha reminiscencia da que víamos no primeiro inserto en cor na película de Jacobs.

Alusión ás sombras chinesas, predecesoras do cinema: unión do primitivo co vangardista

(4) Film-Makers' Cooperative Catalogue, 5, New York, p. 167.

(5) Lembremos a súa definición de cinema estruturalista: "O cinema estruturalista insiste na súa forma (shape) e o contido que teña é mínimo e secundario en relación á estrutura (outline). As catro características do cinema estruturalista son a posición fixa da cámara (pantalla fixa desde o punto de vista do espectador), o pestanexo (flicker effect), a montaxe en bucle ou recorrente (loop printing), e a refotografía dunha pantalla." (Sitney, op. cit., p.370)

chadas de "primitivas" polo seu rexeitamento da montaxe convencional, a ausencia de primeiros planos, a cámara fixa, e o respeito, en moitos casos, do tempo real. Tom, Tom... é unha reivindicación do cinema primitivo, e a demostración de que o primitivo pode ser vangarda. "O estilo non é primitivo", di Jacobs da obra orixinal, "non é non-cinematográfico senón a indicación máis cristalina e inspirada dun carreiro de desenvolvemento cinematográfico cuxo valor só recentemente ten sido redescoberto."⁶ De igual xeito, unha película narrativa como Jeanne Dielman (Chantal Akerman, 1975) está construída a base de planos fixos, con total ausencia de primeiros planos, e respectando o tempo real. E é precisamente esta última característica a que a converte nunha obra vangardista, ao motivar a perda de narrativa dos planos e enfrentar-nos así á nosa concepción do cinema (cinema como representación da realidade: sen embargo, rexeitamos as películas que nos amosan a realidade do xeito máis coherente: ama de casa preparando un filete ou dando-se un baño, en tempo real, no caso da cinta de Akerman). As películas de Warhol son outro bon exemplo; Empire (1964) é o paradigma tanto dunha concepción primitivista do cinema como do vangardismo. "A máis pura das películas", que dixera S. Dwsokin⁷.

A semellanza entre os medios de produción "primitivos" e os vangardistas aínda achega máis estes dous mundos. Mas Jacobs vai máis alá, porque, ao desglosar os planos-secuencia orixinais, mediante unha montaxe aparentemente griffithiana, destrúe a narración orixinal ao tempo que no-la aclara. A súa obra non é unha reinterpretación dunha película de 1905, senón unha crítica do modo de representación institucional. Dividindo cada plano xeral nunha serie de primeiros planos e planos de detalle, non axiliza a narración: ao contrario, vai alén dela, pois os primeiros planos non son de rostos senón do fondo neutro, e os detalles non son de xestos senón do grao da imaxe. A narración volve-se abstracción, "o cinema 'primitivo' converte-se en cinema modernista, o vello fai-se novo, e a cultura de masas entra no reino da arte"⁸. E esta abstracción da imaxe repercute na abstracción da estrutura.

Se o cinema mudo nunca foi mudo (sempre había música en directo), Jacobs, como tantos outros cineastas, radicaliza a precariedade dos medios de produción e converte en opción artística a que empezara sendo pura necesidade: o silencio total. Outra diferenza entre a película de 1905 e a que temos entre maos é o anonimato do autor da primeira. A cultura popular non ten autores; a "arte", polo contrario, mistifica o labor do/a creador/a. Temos un autor, Jacobs, mas ao mesmo tempo temos a súa obra elaborada a partir de metraxe pre-existente, como rexeitamento da posibilidade de criazón. O único que engade o autor neste caso é a súa mirada.

Tom, Tom... é como aprender a falar, "un intento de recuperar a inocencia na infancia do propio medio"⁹. Como en Trilce (1922), onde Cé-

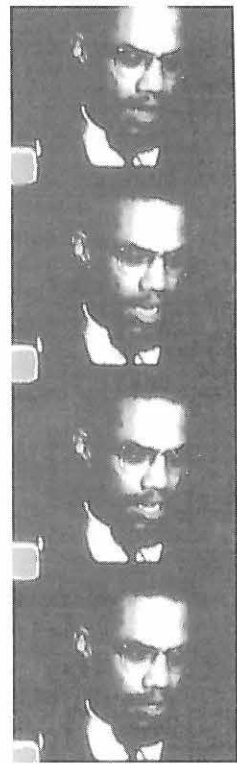
sar Vallejo descobre a palabra, se recrea nela, a inventa e reinventa para crear, desde a inocencia, unha obra vangardista, Jacobs topa un dos primeiros balbuceos dunha nova linguaxe e, maravillado, propón-se balbucear el mesmo.

The Doctor's Dream

En The Doctor's Dream¹⁰ Jacobs reinterpreta unha película anterior sonora, The Doctor, na que se narran as bondades do doutor Jason F. Hughes e os seus desvelos por curar a unha nena. Nun ambiente rural e piadoso, o doutor le-lle contos á nena (A bela e a besta), pasa noites inteiras buscando unha cura, regala-lle unha terneiriña, cura-lle o brazo ao irmao e contemplan xuntos o arco da vella

O enfoque de Jacobs cámbia: xa non se mete "dentro" do fotograma, non manipula a imaxe até abstraé-la, como era o caso de Tom, Tom..., senón que se limita a reestruturar a película respectando encuadres e enfoques. O seu método, inapreciábel nun primeiro visionado, consistiu en reordenar os planos de The Doctor comezando polo plano (ou fragmento) central, para continuar co inmediatamente anterior, saltando despois ao que segue a ese plano central; e así, adiante e atrás, até o final (e o principio): os dous últimos planos serán, nesta orde, o primeiro e o último da cinta orixinal: respectivamente: o doutor avanzando nunha carreta, e unha estampa familiar incluíndo o doutor e a nena enferma, emarcada cunhas florituradas, e sobre as que aparecen as palabras "The End". Deste xeito, a narración salta de un lado a outro, e os planos contíguos pertencen a cenas máis e máis separadas entre si no orixinal. Un efecto corrente é a presentación de unha acción seguida da súa causa: o plano da nai suxeitando no ar a súa filla desvanecida resulta excesivamente teatral até que pouco despois vemos o plano precedente: a nena que se desmaia; e un primeiro plano do relóxo precederá a outro no que o doutor o saca do chaleco. O tempo, deste xeito, queda completamente subvertido: xa non sabemos en que punto da secuencia temporal que construímos mentalmente podemos situar un plano dado. Os abundantes planos do relóxo cumprían unha función expresiva no orixinal: a loita contra a enfermidade. Jacobs utiliza o mesmo elemento para subliñar a subversión temporal-narrativa. A banda sonora sofre os mesmos cortes que a imaxe.

Se Tom, Tom... era unha película introspectiva, unha glosa, que mantiña o título orixinal como sinal de identidade (a nova obra como estudo da orixinal), The Doctor's Dream, aparentemente máis sinxela, subverte quizá aínda máis o modelo narrativo convencional. Tom, Tom... nacia do amor e respecto polo cinema; The Doctor's Dream desvirtúa o orixinal: de aí a modificación do título. A abstracción da imaxe en Tom, Tom... é agora a abstracción da estrutura; se naquel caso custaba aceptar o grao da imaxe non-referencial como obxecto de placer visual, ago-



A presenza de Malcolm X nun flash-back imposible, en Perfect Film.

(6) Film-Makers' Cooperative Catalogue, 5, New York, p. 167.

(7) Dwsokin, Stephen, Film Is. The International Free Cinema, Peter Owen Limited, London, 1975, p. 119.

(8) Mellencamp, Patricia, Indiscretions. Avant-Garde Film, Video, & Feminism, Indiana University Press, 1990, p. 94.

(9) Sitney, op. cit., p. 367.

(10) O soño do doutor, 1978, EUA, 16mm, b/n, 25', sonora.

ra teñen que pasar varios minutos antes de podermos apreciar o xogo estruturalista para pormo-nos mao á reconstrución da narración. Mas, conseguida a orde, reconstruída a historia, a película xa non é a mesma: o seu clasicismo e convencionalismo, a súa estética piadoso-cristiana e o seu conservadurismo, desaparecen. O que aparenta ser un simple "modelo para armar" demostra unha radicalidade maior que as múltiples técnicas de Tom, Tom...

Unha película perfecta

Con Perfect Film¹¹ Jacobs chega á expresión máxima da nova estética "anti-autorial": o papel do "artista" reduce-se aquí á mera presentación dun material (descartes de televisión de 1965) tal e como foi encontrado. Jacobs é só responsable dunha manipulación do volume na segunda parte. O título incide sobre o papel da película de material pre-existente como desvirtuadora do concepto de "arte": calquer cousa pode ser artística, porque a "arte" non está nos obxectos, senón na mirada de quen os ve. Non necesitamos artistas, senón espectadoras/es cunha mirada ar-

Jim, afroamericano, como testemuña do asasinato de Malcolm X. Unha persoa pega brincos tras o grupo de curiosos brancos para saír na cena. A cámara achega-se ao rosto de Jim mentres conta o acontecido: os oito disparos, as palabras de Malcolm X... Ante a pregunta de outro xornalista, Jim xira-se para a esquerda e o plano corta-se. Un plano negro da paso á seguinte secuencia.

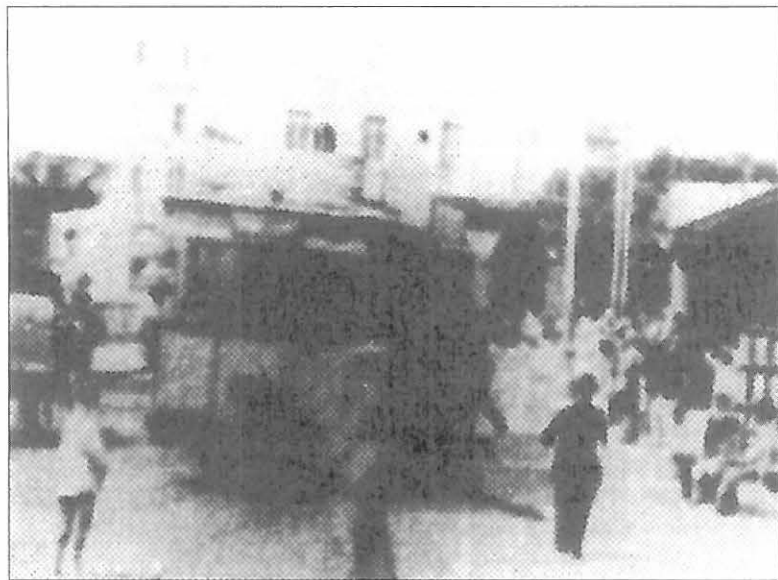
A segunda secuencia reproduce unha entrevista a outro afroamericano, que non foi testemuña do asasinato, tamén rodeado de curiosos brancos. Durante un rato a cámara roda antes de empezar a entrevista (o reporteiro parece esperar o sinal). O entrevistado compara o caso coa morte de Kennedy. Un plano negro con unha leve nube de luz fai de ponte.

O terceiro rolo consta de unha entrevista ao inspector de policía, branco, en interior, rodeado de xornalistas. Descreve de novo o asasinato de Malcolm X: alcanzado por sete disparos, un no queixo e o resto no peito, morre pouco despois; si había policía, mas non uniformada, e están detidos dous sospeitosos. O inspector non quer dar información sobre eles, nen se pertencen aos Black Muslims. Un plano negro, con leve mancha de luz na parte superior, seguido dun plano branco, con puntos e raias, rematan este fragmento.

A cuarta secuencia, que carece de son, consiste nunha serie de planos: panorámica dunha rua, ante un teatro; porta do teatro; plano breve dun home branco na rua; fachada de edificio, ancho, en contrapicado; xente entrando en coche; xente branca esperando, na beirarrua; afroamericanos falando ante o micro dos reporteiros (sen son); picado do inspector, desde outro ángulo, durante a súa entrevista; picado de rua; letreiro na parede: No cameras, e varrido á esquerda; policías sinalando un círculo no chao, ao redor dun burato de bala; homes no vestíbulo do teatro; xente sinalando un oco de bala na parede, marcado con tiza, mentres a cámara descende para enfocar outra marcha no chao; xente tras vallas policiais na rua, esperando por noticias; e plano de rosto de Malcolm X. Neste momento volve o son para escoitá-lo denunciar planos para matá-lo. Un plano negro, no que se insertan uns números da cola, fai de transición.

A quinta secuencia consta de fragmentos de planos anteriores: o exterior do teatro, xente, policía. Volve Jim, desde outro ángulo, mas na mesma entrevista, repetindo o de antes. A entrevista ao inspector tamén se repite, desde outro ángulo. O plano negro final estará agora seguido de un longo plano branco, mentres soan ruidos urbanos e voces.

Volvemos co segundo entrevistado na seguinte secuencia, que emerxe tras destellos de luz que cegan a pantalla, para desaparecer de novo. Logo, repetición de planos: entrada do teatro; xente esperando, con destellos; volve Jim, repetindo o mesmo desde un novo punto de vista: volve-se para a dereita, como a primeira vez, mas esta vez non se corta o plano, e contesta ao segundo reporteiro: Jim tamén é xornalista, mas non estaba



O tranvía de Opening the 19th Century: 1896 a cámara dos Lumière irá montada noutro tranvía que o precede.

tística. O papel do artista (de Jacobs) é aquí a recuperación destes obxectos perdidos para disfrute do público. Perfect Film, tan didáctica como as outras películas de Jacobs, constitue unha excelente lizón de humildade. (A didáctica é, de feito, unha característica inerente do cinema de montaxe, xa que toda "re-visión" implica unha crítica.)

Perfect Film aparece estruturada en seis secuencias, rematadas en sendos planos negros. As tres primeiras constan dun só plano, e reproducen tres entrevistas. Nas tres últimas a montaxe, tanto de imaxes como de son, é mais complexa, repetindo-se planos ou fragmentos de planos con pequenas variacións no punto de vista, e incorporando inclusive un flash-back: plano de Malcolm X falando ao final da cuarta secuencia.

O primeiro rolo, deteriorado nos primeiros metros, presenta unha rua na que entrevistan a

(11) Película perfecta, 1986, EUA, 16mm, b/n, 22', sonora.

no mitin como tal. Jim continua a explicar o acontecido, e menciona tamén a Kennedy. A continuación, en silencio, vemos un contrapicado dun poste con nomes de ruas; a fachada do edificio, con destellos; unha rua con árbore, con panorámica á dereita para enfocar a policía, e destello branco que borra a imaxe. Un plano negro pon punto final.

Realmente, a estrutura de esta película, se non perfecta, si é moi interesante: desde o flash back de Malcolm X até esa volta ao principio, ese morder-se a cola coa repetición da entrevista a Jim. E non é exactamente unha repetición, pois onde na primeira secuencia o plano se cortaba, aquí, e desde outro ángulo, continua, para aludir á recente morte de Kennedy, e así enlazar coas palabras do segundo entrevistado. Tanto en Tom, Tom... como en *The Doctor's Dream* o que se facía era manipular a estrutura orixinal para buscar novos significados. En *Perfect Film*, polo contrario, respéitase un achado accidental para demostrar que non xa a arte, senón a estrutura, está na nosa mirada.

Pechando o século XX: Opening the 19th Century: 1896

A pureza de presupostos na "criazón" de *Perfect Film* no se podía superar, e en *Opening the 19th Century: 1896*¹² Jacobs regresa ao espírito de Tom, Tom... para recuperar, adiantando-se ás celebracións do centenario do cinema, outra(s) película(s) primitiva(s). Trata-se, neste caso, duns travellings rodados polos irmaos Lumière en París, Venécia e o Cairo na primeira década do invento. Unha vez mais o director conxuga primitivismo e modernidade creando unha estrutura, agora si, perfecta: ésta breve película é completamente simétrica, podendo-se proxectar tanto desde un cabo como do outro. A película, contemplada através dun filtro Pulfrich, é tridimensional, e para manter a simetría o público ha de cambiar o filtro dun ollo ao outro xusto no meio, sinalado cun plano vermello. A metraje dos Lumière, rodada no segundo ano de vida do cinematógrafo, resulta mais "moderna" que aquel Tom, Tom... de 1905, debido quizá ao movemento da cámara: o cinema botaba a andar. E esa modernidade da pé á súa transformación en película vangardista. A cámara filma trens e barcos e tranvías en movemento desde trens, tranvías e barcos en movemento, intensificando o dinamismo. Jacobs aplica-lle a terceira dimensión para emular o efecto de realismo (e o susto do público) de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895). O experimentalismo está aquí ao servizo dos presupostos primitivos: beleza do movemento, e realismo.

Opening the 19th Century: 1896 consta de nove planos básicos, rodados en París, Venécia e o Cairo, mais tres planos non figurativos: un negro (duplicado), un branco e un vermello. Na primeira parte (antes do plano vermello central,

que funciona como "túnel") os travellings son todos á esquerda, e agás o segundo e o cuarto están todos ao revés (os obxectos están cabeza abaixo, e o movemento invertido). Na segunda parte repiten-se os mesmos planos en orde inversa (o primeiro da primeira parte corresponde-se co último da segunda, seguindo unha estrutura semellante á de *The Doctor's Dream*), e os planos invertidos serán o sexto e o oitavo (que se corresponden co segundo e cuarto da primeira metade). O avance da cámara será, obviamente, á dereita. Esta é a secuencia de planos:

1. Travelling cara a esquerda sobre cidade, invertido, ao longo do camiño de ferro, sobre o que vemos un tren.
2. Travelling á esquerda sobre cidade nevada.
3. Travelling á esquerda sobre trens e cidade, invertidos.
4. Tranvía de frente, ante o que pasan carretas de cabalos e viandantes; a cámara afasta-se (montada noutro tranvía) e o tranvía arranca para avanzar á esquerda paralelo a uns soportais.
5. Lento travelling á esquerda, ao longo dun canal veneciano e ante fachadas invertidas (vemos barcas e góndolas).
6. Letreiro: Le Caïre. Travelling á esquerda ao longo da ribeira do Nilo; na beira, palmeiras dispersas e algunha persoa.
7. Travelling á esquerda sobre barcas atracadas, invertidas; a cámara frente ao peirao, desde o mar; unhas mulleres baixan ("soben") as escaleiras que levan aos barcos.
8. Travelling ao longo dun peirao; un inserto en negro da paso ao seguinte.
9. Travelling á esquerda sobre trens en peirao, sobre unha arcada invertida.
Plano negro, antes do túnel central do longo plano vermello que nos indica que temos que cambiar o filtro de ollo.

A segunda parte comeza co anterior plano 9, e despois dun inserto en branco repite-se o plano 8, o 7, o 6... até o primeiro, todos invertidos. O plano 4, por exemplo, comezará na súa repetición co tranvía avanzando cara a dereita (e cabeza abaixo) até parar-se na praza da que arrancara.

A sinxeleza da técnica experimental (terceira dimensión bastante primária, inversión da perspectiva e do movemento, inserto en cor que recorda os planos da saba en Tom, Tom...) redundará na forza e na beleza da propia metraje primitiva. Aquí non temos subversión do establecido, senón rescate do perdido, amor polo primitivo. Recuperación, por tanto, que se volve historia; historia que se fai crítica. Ante a "anarquía" (é dicer, liberdade expresiva, rexeitamento de calquer código expresivo, etc) de algun cinema experimental, a obra de Jacobs ancora-se no propio celuloide e no seu pasado. E surxe a vangarda. ☉

(12) *Abrindo o século XIX: 1896, 1990, EUA, 16mm, b/n e cor, 9', sonora, 3-D.*