laFuga

Modernismo vulgar

Por J. Hoberman

Tags | **Géneros varios | Cultura visual- visualidad | Crítica | Estética - Filosofía | Estados Unidos**

James L. Hoberman es un reconocido crítico de cine norteamericano que escribió desde la década del 70 hjasta el 2012 en The village voice. Es autor de numerosos libros, entre los que se cuentan: Home Made Movies: Twenty Years of American 8Mm & Super-8 Films (Anthology Film Archives, New York, 1981); Vulgar Modernism: Writing on Film and Other Media. (Temple University Press, Philadelphia, 1991); On Jack Smith's Flaming Creatures: and Other Secret-flix of Cinemaroc. (Granary Books/Hips Road, 2001), An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War. (The New Press, New York, 2011). Actualmente colabora en diversos medios y mantiene su sitio personal. El presente texto está incluído en Underworld U.S.A. El cine independiente americano, editado durante este año por BAFICI. y cedido amablemente por sus editores. Traducción: Pablo Marín. Por J. Hoberman James L. Hoberman es un reconocido crítico de cine norteamericano que escribió desde la década del 70 hjasta el 2012 en The village voice. Es autor de numerosos libros, entre los que se cuentan: Home Made Movies: Twenty Years of American 8Mm & Super-8 Films (Anthology Film Archives, New York, 1981); Vulgar Modernism: Writing on Film and Other Media. (Temple University Press, Philadelphia, 1991); On Jack Smith's Flaming Creatures: and Other Secret-flix of Cinemaroc. (Granary Books/Hips Road, 2001), An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War. (The New Press, New York, 2011). Actualmente colabora en diversos medios y mantiene su sitio personal. El presente texto está incluído en Underworld U.S.A. El cine independiente americano, editado durante este año por BAFICI. y cedido amablemente por sus editores. Traducción: Pablo Marín.

En su intento incansable por significar todo a todos y en su disposición empírica por probar todo al menos una vez, la industria cultural norteamericana genera intermitentemente a sus propios precursores, paralelos y análogos a la vanguardia local o europea. No pienso tanto en el interés de Pablo Picasso en *The Katzenjammer Kids*, en la afinidad de Francis Picabia por Rube Goldberg, en el elogio de Antonin Artaud a los Hermanos Marx, en la debilidad de Samuel Beckett por Laurel y Hardy, en la defensa de André Breton de *Sueño de amor eterno* (*Peter Ibbetson*; Paramount, 1935), de Henry Hathaway, como una obra surrealista a la par de *La edad de oro* (*L'Age d'or*) de Luis Buñuel, en el tesoro oculto inagotable del jazz o en la escuela de arquitectura de *Learning from Las Vegas*. Pienso, más bien, en el estilo primitivo de *musique concret* de Spike Jones y en las versiones disco del serialismo minimalista, en la anticipación por parte del programa *Yule Log*, del Channel 11, de *TV as Fireplace*, de 1969, de Jan Dibbets, y en que la manera en que los medios cubrieron el asesinato de Kennedy –desde su histórica repetición instantánea de la muerte de Lee Harvey Oswald hasta su posterior análisis microscópico de la filmación de Zapruder– señala inexorablemente hacia *Tom, Tom the Piper's Son* de Ken Jacobs y las películas de Ernie Gehr.

En el cine abundan ejemplos de este para-arte. Academicismos recientes han relacionado el lenguaje cinematográfico de 1905 anterior a Griffith con los "films estructurales" de los setenta, mientras que cualquier historiador sabe que los chistes de montajes en *Sherlock Jr.* (Metro, 1924) de Buster Keaton antedatan a los de *Octubre* (*Oktyabr*, Sovkino, 1928), de Sergei Eisenstein. Sin embargo, todavía faltan analogías por trazar con respecto a los números abstractos de baile de Busby Berkeley, las transiciones entre planos mediante barridos de Lynn Dunn, o incluso la comedia de Olsen y Johnson *Loquibambia* (*Hellzapoppin'*, Universal, 1940). Esta última, que en un universo alternativo podría haber sido escrita por Viktor Shklovsky bajo influencia de la mescalina, anticipa parte de la visión del mundo (por no decir directamente los films) de George Landow y Morgan Fisher, dos estructuralistas con sentido del humor. La película comienza en una cabina de proyección de la que irradia un film ambientado en el infierno, posteriormente revelado como un decorado de exteriores de un estudio cuando los protagonistas abandonan la producción para montar su propio espectáculo "en vivo". Esta obra de teatro (dentro-del-film-dentro-del-film-dentro-del-film, siempre con el título *Hellzapoppin'*) es interrumpida continuamente por payasadas que cortan las cinco capas del sándwich de realidad: los personajes se las arreglan para hacer que el film vaya para atrás, ingresar a

fotogramas de las secuencias de más adelante, rescatarse entre ellos cuando la película se sale de cuadro; hay confusión en la cabina de proyección y agitación fingida en la sala real del cine (sombras falsas sobre la pantalla, etcétera) [1].

Pero además de estos ejemplos al azar, existe una sensibilidad particular que es el equivalente vulgar del modernismo mismo. Con esto me refiero a un modo popular, irónico, algo deshumanizado, reflexivamente preocupado por las propiedades específicas de su medio o las condiciones de su producción. Consciente de su ubicación en la historia de la cultura (de masas), la sensibilidad a la que hago referencia se desarrolló entre 1940 y 1960 en esquinas de la "industria cultural" tan periféricas como los dibujos animados, cómics, programas de TV matutinos y ciertas comedias de Dean Martin y Jerry Lewis.

El Manet del modernismo vulgar es el director de animación Tex Avery (1908-1980), quien cumplió un rol decisivo en la creación del estilo distintivo de los dibujos animados de la Warner Brothers de los cuarenta. Avery inventó al Pato Lucas, perfeccionó la simbiosis entre Buggs Bunny y Elmer Gruñón, elevó el ritmo de los productos Warner, empujó su coeficiente de sexo-violencia-ruido y la mayoría de las veces encabezó la subversión sabihonda del naturalismo sentimental del estudio que por ese entonces devino en un estilo de avanzada. Oponiéndose al estilo de identificación con los personajes de Disney, Avery anticipó el formalismo distanciador de *Loquibambia*, además de muchos de sus gags. Al año de haber entrado a la Warner en 1936, supervisó *Daffy Duck and Egghead*, en el que Egghead "dispara" a un espectador cuya sombra inmediatamente trastabilla a lo largo de la pantalla. *Thugs with Dirty Mugs* (Warner Bros., 1939) construye la idea con mayor detalle. En el clímax, la silueta del dueño del cine se levanta de su butaca para delatar al villano: "¡Sé que fue él... vi esta película dos veces!".

Utilizando la comunicación directa y el dispositivo brechtiano de interpolación mediante pancartas, las caricaturas de Avery fueron diseñadas para comentar la acción en pantalla mientras esta se desarrolla; *Who Killed Who* (MGM, 1943) anuncia descaradamente a su "víctima" mucho antes de su fallecimiento pegando una etiqueta (que dice "víctima") en el respaldo de su silla. Los personajes de Avery eran tan propensos a violar las convenciones del cierre de iris o de la pantalla dividida como a intervenir en los créditos finales o agujerear a tiros los "decorados pintados" detrás de ellos. Mediante el llamado de atención a sus films como artificios, Avery utilizó una estrategia de caricaturismo exagerado. *The Heckling Hare* (Warner Bros., 1941) hiperboliza la relativa libertad respecto de las obligaciones físicas del medio alargando el cliché de la caída libre a un descenso de un minuto de duración que termina con sus personajes frenando de golpe, a salvo. **Porky's Preview** (Warner Bros.), del mismo año, presenta una caricatura-dentro-de-una-caricatura audazmente primitiva (por no decir totalmente infantil): monigotes dibujados torpemente o tachados desfilan delante de un fondo blanco mientras son mojados por la lluvia de nubes garabateadas. *The Magical Maestro* (MGM, 1952) pone en primer plano el aparato cinematográfico en un sentido aún más literal: un pelo aparece en la ventanilla del proyector y se sacude durante varios minutos para ser finamente retirado de la pantalla por uno de los personajes de la caricatura.

La obra de Avery exige ser vista en oposición a la de Disney. *The Peachy Cobbler* (MGM, 1950) parodia las cabañas acogedoras de cuento de hadas y la vida silvestre preciosamente sensiblera, mientras que el antihéroe epónimo de su *Screwball Squirrel* (MGM, 1944) comienza su carrera por medio de un robo al antiguo narrador del dibujo animado; un símil Bambi de ojos parpadeantes que anuncia con coqueta timidez que "esta caricatura trata sobre mí y todos mis amigos del bosque: la ardilla listada Charlie, la marmota Wallace, el oso Barney...". A su debido tiempo, el irreprimible deseo de poder de la ardilla del título la conduce a tomar el control del *continuum* espaciotemporal de la caricatura. Estableciéndose a sí misma como la principal movilizadora del film, construye un doble, adivina el futuro levantando la esquina de la pantalla para espiar lo que viene y, cuando un oponente es atrapado en un barril y arrojado por un barranco, se la muestra –a través de un travelling que abre el plano– orquestando los escandalosos efectos sonoros que acompañan la acción con una variedad de silbatos, platillos y tambores. A pesar de tratarse sin dudas de la creación suprema de Avery, este roedor chillón y megalómano obviamente jamás podría adornar el jarrito de chocolatada de los chicos, y, luego de cinco apariciones, Avery lo mandó a matar: fue aplastado cariñosamente hasta la muerte por el oso grandote y tonto que hace de título de *Lonesome Lenny* (MGM, 1946), una parodia de *La fuerza bruta*. Fiel a su estilo, la última y póstuma acción de Screwy es alzar lastimeramente un cartel que dice: "Triste final, ¿no?".

Mientras que el formalismo de Avery influenció a toda la unidad de la Warner Brothers –siendo **Duck Amok**, la enciclopedia de chistes de distanciamiento de Chuck Jones de 1953, el ejemplo más celebrado–, su discípulo más importante fue Frank Tashlin (1913-1972), un animador cuyo aprendizaje en el terreno de los gags visuales del siglo 20 fue tan completo y variado como la trayectoria de Kazimir Malévich en el postimpresionismo. Tras comenzar en el negocio del espectáculo como cadete de Max Fleischer, Tashlin trabajó para muchos otros estudios de animación neoyorquinos antes de emigrar hacia el oeste a la Warner en 1933. Durante la docena de años siguientes, rebotó varias veces entre los estudios Warner, Disney y Columbia Screen Gems como animador, guionista, director y productor. En el medio y en paralelo, dibujó una tira cómica sindicada, ideó sketches para las series de comedias *Our Gang* de Hal Roach, escribió e ilustró varios libros infantiles, y escribió material para Harpo Marx. Dados estos antecedentes, no sorprende que la *oeuvre* de Tashlin sea un Bartlett [2] de citas de la cultura de masas minuciosamente referenciado. Sin embargo, este abordaje sistemático fue suyo desde el comienzo. Las primeras animaciones de Tashlin incluían parodias de películas conocidas de John Ford y Lewis Milestone, al igual que una extravagancia de puesto de diarios que otorgaba forma humana a varias revistas populares.

Para fines de los cuarenta, Tashlin estaba aburrido de los dibujos animados y concentraba su trabajo principalmente en la radio y en guiones cinematográficos. En 1950, dirigió el primero de sus 23 largometrajes (sorprendentemente, solo otro animador norteamericano pegó el salto hacia la dirección de carne y hueso: Gregory LaCava, más conocido por sus comedias *screwball* de los treinta, comenzó su carrera como un caricaturista editorial y más tarde lideró el fugaz estudio de animación de William Randolph Hearst). Mientras que los dibujos animados de Tashlin habían experimentado con técnicas cinematográficas, sus largometrajes estaban empapados de hipérboles de Looney Tunes y empaquetados con extraños dispositivos de encuadre: *Antojos de mi esposa* (*The First Time;* Columbia, 1951) está narrada por un bebé de un año; *Las tres noches de Susana* (*Susan Slept Here*; RKO, 1954), por una estatuilla del premio Oscar. Implacablemente antinaturales, los films de Tashlin están llenos de distorsiones visuales y de personajes icónicos que se interpretan a sí mismos. Una chatura real y metafórica realza la sensación de artificio. El protagonista de *Tú sabes lo que quiero* (*The Girl Can't Help It*, 20th Century Fox, 1956) alucina por triplicado a la cantante Julie London cada vez que escucha una de sus canciones en la rockola; él y la heroína del film se llaman Tom y Jerri, tras el combo animado famoso del gato y el ratón de los cuarenta. Con sus "slogans publicitarios en la forma de poemas letristas" [3] , Tashlin es el artista pop originario. El suyo es un paisaje de rockolas cromadas y chillonas, supermercados vastos, tarjetas de crédito modernas y Cadillacs rosa eléctrico, todo retratado con el brillo superficial fetichizado –al mismo tiempo seductor y repelente– de una naturaleza muerta de Tom Wesselmann. Esta estridencia visual refrescante está más que acompañada por los mecanismos elaborados, a menudo crueles, de sus gags y por la bidimensionalidad grotesca de sus protagonistas.

El hijo del carapálida (*Son of Paleface*; Paramount, 1952) no es una de las obras maestras de Tashlin –para esas necesitaba caricaturas de carne y hueso como Jerry Lewis y Jayne Mansfield y la estridencia suprema de la cultura consumista de mediados de los cincuenta–, pero tiene los colores primarios chillones, el vestuario estilizado y la insensibilidad arrolladora de la Warner. Las leyes de la física son despreciadas con impunidad; en un momento dado, Bob Hope conduce un auto a través de un abismo. En general, Hope absorbe una cantidad tremenda de castigos físicos indoloros mientras su coestrella Roy Rogers es hilarantemente tomado por un estirado, principalmente porque es "Roy Rogers". Si los humanos están encerrados en sus rasgos propios, los animales son descaradamente antropomórficos. Trigger [4] aparece como un personaje racional completamente desarrollado. Mientras cruza el desierto, Hope es atormentado por un par de águilas carroñeras de aspecto trucho. "Váyanse", dice, "o van a hacer que todo esto se vea ridículo". La respuesta tardía de Hope a los encantos de Jane Russell es típica del *modus operandi* de Tashlin: el nariz-de-esquí enciende su pipa con toda tranquilidad, esta se despliega como un silbato de papel enrollado, el humo le sale por las orejas, su cuerpo gira como un trompo pero su cabeza permanece fija hacia el frente mientras babea el corsé de Russell. Existe una sensación de que los mejores gags de Tashlin no son realmente graciosos. Pero tampoco lo es un *pas de deux*.

Mientras que el modernismo de Avery se centra en lo específico de su medio, el de Tashlin se abre hacia el sistema mediático a gran escala (un interés a la par del de artistas como Hans Haacke y Les Levine, cuyos temas son comúnmente el contexto artístico en sí mismo). Ningún director de Hollywood ha estado tan obsesionado con las ramificaciones de las películas, la televisión y la

publicidad. Prácticamente todas las películas centrales de Tashlin giran en torno a algún aspecto de la industria cultural. *Artistas y modelos* (*Artists and Models*; Paramount, 1955) aborda el tema de los cómics de terror; *Entre la espada y la pared* (*Hollywood or Bust*; Paramount, 1956), las películas; *Tú sabes lo que quiero*, el rock & roll; *En busca de un hombre* (*Will Success Spoil Rock Hunter?*; 20th Century Fox, 1957), la publicidad. Dick Powell interpreta a un guionista en *Las tres noches de Susana*, y Tom Ewell, a un escritor de televisión en *El teniente era ella* (*The Lieutenant Wore Skirts*; 20th Century Fox, 1956). Las películas, sin embargo, tienen menos que ver con la producción de formas de culturas que con su empaquetamiento y consumo. La Norteamérica de Tashlin es una nación de robóticos adictos a las imágenes cuyas mentes han sido colonizadas por los medios. La casera de Jerry Lewis en *El papá soy yo* (*Rock-a-Bye Your Baby*; Paramount, 1958) hace exactamente lo que las propagandas de televisión le dicen que haga, incluso al punto de teñirse el pelo de color bermellón; los fans cinematográficos en *Entre la espada y la pared* y *En busca de un hombre* son poco más que zombies consumidores de pochoclo y revistas de farándula. Después de Jerry Lewis, el pupilo más apto de Tashlin fue Jean-Luc Godard. *Made in U.S.A.* es el himno de Godard al modernismo vulgar, pero *Alphaville* es su film más tashlinesco; no solo por sus personajes de tira cómica y por sus chistes como el de la máquina tragamonedas cuya única compensación es una tarjeta que dice "gracias", sino porque, más que los de cualquier otro director, los films de Tashlin parecen confeccionados a medida para la ciudadanía sonámbula y mediáticamente enloquecida de *Alphaville*.

Un proyecto similar al de Tashlin, aunque situado en un plano cultural todavía menos serio, fue llevado a cabo por la revista *Mad* durante los primeros años de su existencia. Editada por Harvey Kurtzman y publicada por E.C.–la misma compañía cuyos cómics de terror de contenido fuerte (*The Vault of Horror*, *The Crypt of Terror*, etc.) se volvieron el blanco de una cruzada nacional completa con investigaciones del Congreso–, la *Mad* original era un cómic que parodiaba a otros cómics. (Con la desaparición de la línea de terror de E.C. en 1954, *Mad* se volvió una revista y sus tiras cómicas de parodia fueron superadas por bromas meticulosas a publicidades de la actualidad). *Mad* era el resultado de la misma fuente de talento que los cómics de terror, pero sus pretextos humorísticos le permitieron mayor libertad. La violencia alcanzaba niveles ridículos al servicio de la alegría formal. *Mad* empujó ciertos aspectos del medio hasta sus límites: por ejemplo, "Sound Effects" (*Mad* #20), de Wallace Wood (1927-1981), es una historia dura de detectives contada sin diálogos y a partir de una sucesión de gráficos ensordecedores. Las técnicas de comunicación directa y mensajes interpolados de Avery fueron completamente integradas al estilo editorial de *Mad*, el cual fue en sí mismo deconstruido en "Julius Caesar" (*Mad* #17), de Wood.

Lo que distinguió a las parodias de *Mad* de aquellas de varias revistas universitarias de humor, o de las publicaciones pornográficas de ocho páginas que comenzaron a aparecer durante los treinta, fue la autoconciencia altamente desarrollada de sus personajes. Las versiones de *Mad* del Ratón Mickey, Superman, Dick Tracy, etcétera, eran plenamente conscientes de las convenciones de los cómics en los que aparecían, al igual que del lenguaje del cómic en general; y la lucha contra estas limitaciones constituía, a grandes rasgos, el tema de las parodias de *Mad*. "Mickey Rodent" (*Mad* #19), de Bill Elder, se dedica a ridiculizar los fetiches irracionales del universo Disney: que todos los personajes usen guantes blancos de tres dedos, que solo el Pato Donald y su familia anden sin pantalones, que Pluto sea el único animal que está privado del habla. Una medida de realismo ingresa en este mundo hermético en la forma de celos del "Roedor Mickey" hacia la popularidad del "Pato Darnold", mientras se le da mucha relevancia al control personal de "Walt Dizzy", cuya firma es incluso tratada como una superficie natural del paisaje de la historieta. "Starchie" (*Mad* #12), de Elder, es una burla despiadada a la historieta adolescente *Archie*, que no solo se basa en las peculiaridades físicas de sus personajes sino que también tira abajo la inocencia de Archie al incorporar una variedad de realidades adolescentes poco agradables, que van desde el acné hasta la delincuencia juvenil. John Goldwater, el creador de *Archie*, fue decisivo en la creación de la Comic Code Authority, que eventualmente provocó el cierre de los cómics de terror de E.C., y es por eso que, con una lúgubre intencionalidad, la ilustración de portada de "Starchie" ostenta un rostro con encefalitis disgustado como el sello de "Lectura desaprobada".

Para la *Mad* de los comienzos, incluso más que para Tashlin, los medios constituían un sistema único: Little Orphan Annie y Edward G. Robinson hacen cameos en "Starchie"; al esposo de Blondie lo curan de un ataque de nervios transfiriéndolo desde los confines de su tira doméstica hasta una viñeta de la exótica *Terry and the Pirates*; y Dick Tracy es descubierto con otro trabajo como su propia parodia, Fearless Fosdick. Wallace Wood, especialista en cretinos enanos, muñecas amontonadas y viñetas con

la consistencia visual de una escupidera estallante, representó a *Mad* en su mal gusto más agresivo, pero el desapego neutral y la asombrosa capacidad para imitar otros estilos de ilustración de Elder lo convirtieron en el artista de cómic por excelencia. Sus mejores trabajos son arreglos parecidos a collages de logos publicitarios, íconos mediáticos, slogans banales, chistes visuales y variados *non sequitur*. La ilustración a toda página de "Shermlock Shomes" (*Mad* #7), por ejemplo, incluye a un buzo de aguas profundas, un hombre que viste a una heladera, el caballo volador de Mobil, un perro San Bernardo desconcertado, la Estatua de la Libertad y los siete enanitos de **Blancanieves** de Disney (entre otras criaturas) deambulando por la niebla londinense.

Las caricaturas de Elder embalsaman la histeria: la imagen inicial de "Ping Pong" (*Mad* #6) muestra a un simio gigantesco y babeante por encima de la masa de humanidad gritona que huye delante de él en vehículos que van desde alfombras voladoras hasta palos saltarines. Aunque el efecto general es monumentalmente estático, la imagen arroja una docena de símbolos en miniatura de pánico exagerado: un hombre corre con una bañadera apretada alrededor de su cintura, los ojos de otro acaban de salirse de sus cuencas, otro parece haber hundido su mano en la nuca de la cabeza frente a él al punto de que esta sale, sacudiéndose, a través de la boca. Mientras tanto, Ping –sacudiéndose el andamio que cuelga desde su axila, en un intento de pegarle un cartel de "Prohibido fijar carteles" en su torso– es atacado por un cañón que dispara arroz inflado, un paracaidista con una cerbatana, un artillero suspendido en un pañal cargado por una cigüeña, y un helicóptero del ejército cuya hélice trasera ha pulverizado discretamente una parte del borde del cuadro. (Como el principal formalista de *Mad*, Elder permite que los objetos internos manipulen las líneas divisorias de las viñetas, divide vistas fluidas en cuadros consecutivos, ofrece viñetas visualmente idénticas con detalles salvajemente fluctuantes y además enfatiza la naturaleza serial esencial de su medio).

La premisa de "Outer Sanctum" (*Mad* #5) de Elder, claramente una burla a un programa radial que supo ser popular pero también una parodia a las publicaciones afiliadas a *Mad*, incluye a un científico loco que da vida a una masa de basura fétida. Esta "pila" es prácticamente una metáfora de la sensación de *Mad* sobre la civilización occidental como un revoltijo de desechos culturales (un lugar común compartido por modernistas tan distintos como T.S. Eliot y Kurt Schwitters). La estética *Mad* fue tema de un ensayo de 1959 del crítico Donald Phelps, quien, bajo el título "La Escuela de la payasada", identificó una "veta de burlas sucias, indomables y chatarreras que probablemente deba su existencia a la capa inerte de disgusto o resentimiento pasivo que yace como un charco de cera de velas en el alma de casi todo habitante de una ciudad". Para Phelps, la originalidad de *Mad* es producto de la aceptación de "el horror de la vida moderna como algo que no vale la pena tratar de controlar, o entender, sino únicamente como algo en lo cual sumergirse, por la cantidad de risas que sea posible robar de la montaña de basura". Aunque esta caracterización me parece acertada, debería aclararse que el análisis de Phelps se basa en una encarnación posterior de *Mad*, cuando el filo de la burla dadaísta y de la devaluación de la mitología secular norteamericana de la revista ya estaba un poco gastado.

Dejando a *Mad* de lado, los otros miembros centrales de la Escuela de la payasada de Phelps son Lenny Bruce (cuya autoconciencia como comediante stand-up y su uso subversivo de gags de cultura popular lo acercan al modernismo vulgar) y el comediante televisivo y colaborador de *Mad* –por una sola vez– Ernie Kovacs (1919-1962). Kovacs comenzó su carrera en televisión en 1950; su fuerte, como escribió Phelps, "fue demostrarle a su público la inconmensurable tosquedad de la así llamada televisión profesional". (Lo mismo podría decirse de *You Bet Your Life*, el programa de preguntas y respuestas conducido por el veterano surrealista vulgar Groucho Marx). Dado el cariño de Kovacs hacia los efectos especiales truchos –nieve hecha con las entrañas que caen de los colchones, máscaras de gorilas de locales "Todo por dos pesos", catástrofes escenificadas con juguetes, muñecos o títeres de mano idióticos– y su entusiasmo fronterizo por productos como la espinaca cubierta de chocolate, Phelps sugiere que los primeros programas de Kovacs eran tan agresivamente escuálidos que podrían haber salido de las regalerías de la calle Broadway que venden vómitos de plástico y pipas con forma de inodoro. Los decorados de *Three to Get Ready* (WPTZ, 1950-1952), un programa matutino en un canal independiente de Filadelfia, o *Ernie in Kovacsland* (NBC, 1951), un reemplazo de verano del programa popular de títeres **Kukla, Fran, and Ollie**, estaban literalmente repletos hasta los tobillos de utilería ordinaria y animales disecados baratos, los cuales Kovacs desplegaba de una forma muy cercana a la libre asociación.

Algunos de los gags de Kovacs –dar indicaciones falsas o hacerle jodas fuera de cámara al locutor de noticias, tironear desde el frente de las cámaras, destrozar a hachazos el decorado de un programa cancelado– estaban fundados sobre la cualidad de improvisación de la televisión en vivo (de ahí el chiste doble de su frase de despedida dicha sin gracia: "Ha sido real"). Una edición típica de *Three to Get Ready* empieza con varios falsos comienzos y está interrumpida toda a lo largo por indicaciones aparentemente genuinas y disimuladamente amplificadas desde fuera de cámara: se oye al camarógrafo o al productor quejarse, "¡Ernie, estás fuera del decorado!" o "¡Así no es como lo ensayamos!". Tan tarde como en 1961, Kovacs era capaz de empezar uno de sus especiales para la ABC con varios minutos de telecaos previo a los créditos –sombras, barridos de cuadro, estática– antes de cortar a su imagen dentro del cuarto de control del estudio.

Este énfasis en la sordidez esencial de su medio, estrategia que Kovacs comparte con Avery, Tashlin, Wood y Elder, es solo un aspecto de su modernidad. Al igual que Tashlin y Avery, Kovacs fue un formalista; de hecho, Tashlin y Kovacs me parecen los dos cómicos más inventivamente cinematográficos de la escena norteamericana desde Keaton. Muchos de los gags de Kovacs juegan con la (des)sincronización de imagen y sonido. En *Kovacs on Music* (NBC, 1959), montó una escena de *El lago de los cisnes* sin ninguna burla más allá del efecto sorprendentemente alienante de vestir a los "cisnes" como gorilas. Uno de sus últimos programas, *The Ernie Kovacs Special* (ABC, 1961), incluyó una interpretación del tema "Jealousy" a cargo del mobiliario de una oficina (ficheros, dispensers de agua, máquinas de escribir, conmutadores) sincronizado y con movimientos autónomos, con cada mueble funcionando como un instrumento separado. La sincronización de Kovacs podía ser asombrosamente rudimentaria; cuestión de ladear o sacudir descaradamente la cámara en respuesta a la música. Otro *Ernie Kovacs Special* incluye una secuencia de cinco minutos de imágenes caleidoscópicas (principalmente planos detalle de dedos que se agitan), orquestada junto a una composición rimbombante de música sinfónica. El efecto es gracioso no porque satirice al arte no objetivo (si de hecho lo hiciera, al ser tan potentemente visual en sí mismo), sino porque el tipo de formalismo de Kovacs es completamente contundente. Dejando de lado las señales de ajuste, sería difícil imaginar un uso más abstracto de la televisión.

Tan temprano como en *Three to Get Ready*, Kovacs jugueteaba regularmente con la mecánica y la percepción de la imagen televisada, utilizando lentes de distorsión y sonidos disyuntivos. Algunas rutinas cuasiontológicas eran más elaboradas. En una, Kovacs intercaló un panel de vidrio entre la cámara y él para estrellar huevos en la pantalla; en otra, utilizó un decorado inclinado cuyo ángulo estaba emparejado, y de ese modo oculto, con el de la cámara (el empleo definitivo de este último tropo fue en el **Saturday Color Carnival** de la NBC, de 1957, en el cual unas naranjas daban la impresión de rodar espontáneamente a lo largo de una mesa, y el intento de Kovacs por servirse algo de tomar de su termo arrojaba un chorro líquido de café a medio pie de distancia de la taza que se encontraba justo debajo de él en la mesa). A partir de su período en Filadelfia, Kovacs experimentó con una gran cantidad de lo que puede ser visto retrospectivamente como técnicas videográficas puras. Una docena de años antes de que Nam June Paik inventase su sintetizador de video, Kovacs estaba usando croma, enmascarando, miniaturizando (en el mejor de los casos, para encerrarse dentro de una botella de leche o en una película de terror), y también usando pantallas divididas, sobreimpresiones e imágenes negativas; de ahí su reputación póstuma como el precursor del videoarte. El logro de Kovacs es mucho más impresionante al haber sido realizado (inicialmente, al menos) en la televisión en vivo, en vez de grabada, para una audiencia de millones.

Inevitablemente, lo que una vez fue considerado como oposición dentro del modernismo vulgar ha sido cooptado por la industria cultural. Prácticamente toda la sátira televisiva actual (para tomar solo el ejemplo paradigmático) depende de la familiaridad del espectador con todo el rango de la oferta de transmisión. Pero el trasfondo aquí no es tanto la desvalorización consciente practicada por Tashlin, Kovacs o la *Mad* de los comienzos, sino la adulación de la comunidad televisiva en una pseudo disociación engreída de las banalidades que de otra forma acepta.

Sin embargo, fenómenos subversivos como *Mary Hartman, Mary Hartman* (1976-1977) o **Fernwood 2-Night** (1978, de Norman Lear), las películas recientes de Brian De Palma y bandas como los Ramones o B-52's –en su mejor estado– han calculado su entusiasmo desalmado al punto de que hacen que la disociación al estilo **Saturday Night Live** resulte problemática. Estos artistas populares aprendieron de ejemplos anteriores que es posible quedarse con el pan y con la torta, complacer al público mientras están dirigidos a la *intelligentsia*, regocijarse en la fórmula al punto de que la esta

sea radicalizada intermitentemente. *Rocket to Russia* de los Ramones es rock & roll "clásico" que rescata la energía sin sentido del rock; *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*; Filmways, 1980) de De Palma es un thriller "clásico" que ostenta sus propias manipulaciones deliberadamente; *Mary Hartman* es una telenovela "clásica" que utiliza y deconstruye el encanto de las telenovelas al mismo tiempo. Habiendo comprendido que nada está fuera del alcance de la cooptación, estos artistas proclaman su propio pasado utilizable. Después de todo, Alfred Hitchcock y los Beach Boys fueron canonizados por la crítica hace mucho tiempo. Sin ambivalencias respecto del éxito, punks como De Palma y los Ramones reciclan sus modelos tan insolentemente como Roy Lichtenstein representa la pincelada gestual de Franz Kline. Si los desarrollos actuales en el terreno artístico son producto del reconocimiento del modernismo como una serie de estilos de época resultantes en una terminación concreta, la actitud de estos artistas apunta hacia la creación de un auténtico posmodernismo vulgar.

Notas

1

Según su director H. C. Potter, *Loquibambia* fue escrita para incluir escenas en las que los personajes en la pantalla hablasen con el proyectorista real del film. Esto fue considerado como muy radical por el estudio, de ahí el reemplazo por las escenas en la cabina de proyección.

2

El diccionario de citas más importante de los Estados Unidos, el *Familiar Quotations* de John Bartlett, fue publicado originalmente en 1855 y en la actualidad cuenta con 17 ediciones revisadas y expandidas. (N. del T.).

3

Roger Tailleur, "Anything Goes", *Positif* #29, 1958. Publicación de cine francesa con una fuerte orientación surrealista, *Positif* defendió a Avery al igual que a Tashlin. Tashlin fue también un favorito del grupo de *Cahiers du Cinema*. La escena de la fiesta de tragos en el primer rollo de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*), en la que los personajes se hablan el uno al otro mediante slogans comerciales, es tan solo uno de los muchos tashlinismos de Godard.

4

Nombre del caballo de Roy Rogers en el film. O, como aclaran sus créditos iniciales, "Trigger, el caballo más inteligente del cine". (N. del T.).

Como citar: James, H. (2012). Modernismo vulgar, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/modernismo-vulgar/530