

## LA NOCIÓN DE “L’ŒIL ASSIÉGÉ” DE BUSSIÈRE-PERRIN APLICADA AL ANÁLISIS DE *LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE* DE ÉMILE COHL

Víctor LOPE SALVADOR  
*Universidad Complutense de Madrid*

**Palabras clave:** ojo asediado, Émile Cohl, Alphonse Allais, Annie Bussièrre-Perrin, monocromos, dibujos animados, arte incoherente

**Resumen:** Analizamos aquí el cortometraje *Le peintre neo-impressionniste* realizado en 1910 por Émile Cohl, quien fue uno de los más destacados componentes del grupo de los incoherentes en la década de los 80 del siglo XIX en París. El análisis supone una reutilización de la noción de *l’œil assiégé* empleada por Annie Bussièrre-Perrin en su meticuloso trabajo sobre Juan Goytisolo. El asedio de la mirada de un comprador de arte enfrentado a siete cuadros monocromos en los que se desarrollan unos dibujos animados constituye el núcleo del film de Cohl. El comprador de arte se lleva finalmente todos esos cuadros que al principio le habían producido incluso malestar físico. El cineasta rinde homenaje al escritor incoherente Alphonse Allais quien en 1897 ya publicó una serie de siete cuadros monocromos.

**Mots-clés:** l’œil assiégé, Émile Cohl, Alphonse Allais, Annie Bussièrre-Perrin, monochromes, dessins animés, art incohérent

**Résumé :** Nous analysons ici le court métrage *Le peintre néo-impressionniste* fait en 1910 par Émile Cohl, qui était l’un des membres les plus éminents du groupe

de les incohérentes dans les années 80 du XIX siècle à Paris. L'analyse soulève une réutilisation de la notion de l'oeil assiégé employé par Annie Bussièrre-Perrin dans son travail méticuleux sur Juan Goytisolo. Le siège du regard d'un acheteur d'art en face de sept peintures monochromes qui développent des dessins animés constitue le cœur du film. L'acheteur d'art accepte enfin toutes les pièces qui initialement lui avaient produit l'inconfort physique. Le cinéaste rend hommage à l'écrivain incohérent Alphonse Allais qui en 1897 avait publié une série de sept tableaux monochromes.

**Keywords:** besieged eye, Émile Cohl, Alphonse Allais, Annie Bussièrre-Perrin, monochrome paintings, cartoons, incoherent art

**Abstract:** We analyze here the short film *Le peintre neo-impressionist* made in 1910 by Émile Cohl, who was one of the most prominent members of the group of incoherents in the 80s of the XIX century in Paris. The analysis assumes reuse the notion of besieged eye employed by Annie Bussièrre-Perrin in his meticulous work about Juan Goytisolo. The siege of the eye of an art buyer facing seven monochrome paintings in which an animated cartoon develop is the core of the film. The art buyer all those pictures that at first had even given her physical discomfort is finally taken. The filmmaker pays tribute to incoherent writer Alphonse Allais who in 1897 published a series of seven monochrome paintings.

## 1. VANGUARDIA Y SOBRESTIMULACIÓN VISUAL

La idea del ojo asediado propuesta por Annie Bussièrre-Perrin en el libro *Le théâtre de l'expiation: regards sur l'oeuvre de rupture de Juan Goytisolo* (1998: 254-274) nos habla del asedio al sujeto por vía ocular. En la trayectoria de las vanguardias no faltan ojos asediados, ojos que no son representados en parejas sino en solitario con lo que ello implica de fragmentación del cuerpo, por un lado, y de señalización de la pulsión escópica, por otro. Así pues, la noción de ojo asediado nos parece muy útil para pensar en esa nueva mirada que los textos artísticos promueven a partir de mediados del siglo XIX. En torno a esa mirada magnetizada por la pulsión se gestionan los juegos de sentido en los textos artísticos y las experiencias estéticas

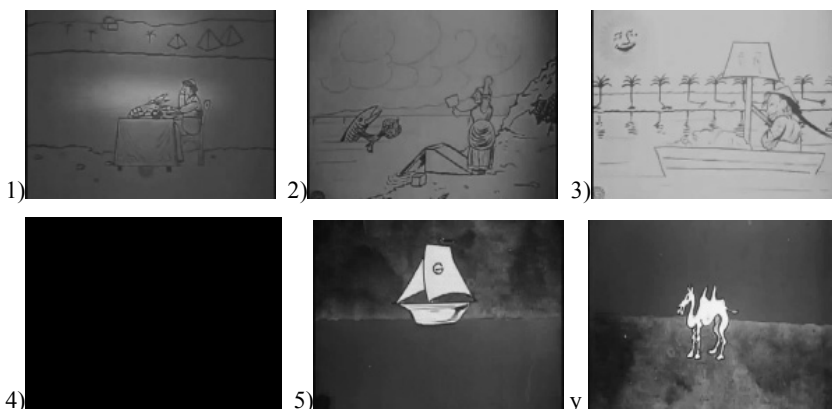
nuevas, especialmente a partir del impresionismo. Como recuerda Carlos Reyero, «no se puede hablar de motivos específicos en la pintura impresionista. El verdadero tema es la experiencia sensorial relacionada con la mirada» (2104: 184). Así, a partir del XIX, el ojo no ha cesado de ser sobreestimulado de forma creciente por toda clase de reclamos escópicos. En el terreno de la creación artística, tal experiencia de sobrestimulación nos puede llevar operaciones de análisis, de síntesis y también a ciertos ejercicios de precarización del sentido, al vértigo y a los goces derivados de la deconstrucción, de la incertidumbre, de la incoherencia. Esa sobrestimulación proviene de una multiplicidad de puntos de vista, de posiciones, de perspectivas, de juegos perceptivos, multiplicidad a la que se invita constantemente al sujeto, a su ojo, a su mirar. Del texto de Bussière-Perrin se desprende, además, que en ese sujeto hay un enorme, irrefrenable, deseo de mirar. En ese deseo de mirar se pueden mezclar, como sucede en la obra de Goytisoló que Bussière-Perrin analiza, puntos de vista distintos, focalizaciones diferentes, visiones que tienden a la dispersión y problematizan la generación de sentido. Esos juegos con el sinsentido alrededor de cierta indeterminación en la construcción del punto de vista constituyen el objeto del análisis de este trabajo sobre un cortometraje del cineasta incoherente Émile Cohl, *Le peintre neo-impressionniste* (1910).

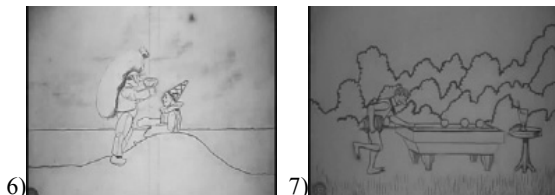
## 2. DIBUJOS ANIMADOS

A lo largo de los poco más de cinco minutos que dura *Le peintre neo-impressionniste* se cuenta el peculiar proceso de un hombre que visita el estudio de un pintor con intención de comprar cuadros. El artista le va enseñando al visitante siete cuadros que le producen malestar y casi el desmayo. Tras ver el último cuadro, postrado, de rodillas, decide comprar todos los que antes le habían parecido

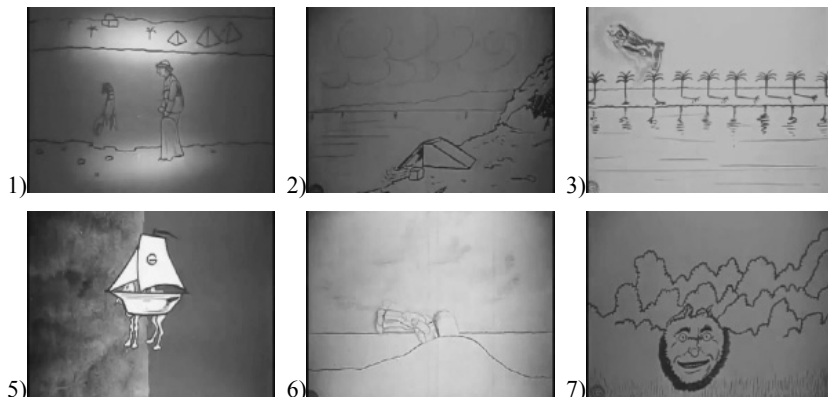
abominables. La peculiaridad de esos cuadros es que seis son monocromos, es decir son superficies de un solo color y que uno de ellos –el número cinco– tiene la mitad de la superficie de un color y la otra mitad de otro. Esos cuadros llevan los siguientes títulos, por orden de aparición en el film: 1) *Un cardinal mangeant du homard aux tomates sur les bords de la Mer Rouge*; 2) *Petit poisson offrant des myosotis à une lavandière qui passe son ligne au bleu sur la Côte d'Azur*; 3) *Chinois transportant du maïs sur le fleuve Jaune par un beau soleil d'été*; 4) *Nègres fabricant du cirage sous un tunnel la nuit*; 5) *Ce tableau représente tout à la fois: Le Ciel sombre et la Mer calme... Où bien: Le Désert sous un Ciel serein*; 6) *Farinier faisant boire du lait à un Pierrot assis sur un tas de neige*; 7) *Le Diable jouant au billard avec des pommes vertes en buvant son absinthe sur la pelouse.*

El caso es que al espectador le es dado ver en seis de esos cuadros unos dibujos animados que responden en buena medida a lo que el título anuncia. En el cuadro cuatro, que es completamente negro, no hay dibujos animados.





En cada uno de los cuadros se desarrollan sendos episodios narrativos dentro del cortometraje, salvo en el cuarto, con una estructura en dos fases: en la primera van apareciendo los motivos necesarios hasta conformar una escena que responde a lo anunciado en el título y en la segunda fase suceden cosas que no están anunciadas y que contribuyen a desorganizar la visión que se ha conseguido construir. En esa segunda fase ocurren las siguientes cosas: 1) La langosta escapa de las manos del cardenal y sale volando, que es como había llegado, por tanto se frustra el deseo del cardenal. 2) La lavandera se ha llevado un gran susto al ver que un pez le regala unas flores nomeolvides. Tras aceptar las flores, éstas desaparecen de sus propias manos y luego desaparece la lavandera. 3) La coleta del chino que navega por el Río Amarillo saca del agua una bota y esa bota se engancha luego en la nariz del Sol quien la hace girar hasta que esta desaparece y el rostro del Sol queda invertido. 5) El mar calmo bajo el cielo oscuro se convierte en un torbellino que transforma el barco en un camello y lo que era oscuro queda ahora como un desierto bajo un cielo azul. El camello desaparece. 6) Pierrot desaparece tras haber recibido la leche del harinero y, luego, el mismo harinero se sumerge en el montículo de nieve para desaparecer también. 7) El diablo deja de jugar al billar, hace unas piruetas sobre la mesa, se bebe la absenta con el palo de golpear a la bola y también se bebe la mesilla donde estaba la absenta. Luego, todo vuela por los aires, el diablo sale de cuadro y aparece un rostro sonriente y con barba que mira al espectador.



Hay por tanto un juego de apariciones y desapariciones, de construcción y de destrucción, de composición en orden y de disolución en el caos. Dos polos entre los que pivota la escritura cinematográfica de Émile Cohl. Y el ojo del espectador no se aparta de esos dibujos, soporta el asedio, magnetizado no por lo razonable, no por el desarrollo lógico de acontecimientos, sino por el espectáculo de la ruptura del buen sentido.

### 3. ANTECEDENTES INCOHERENTES

La idea de los cuadros monocromos es desarrollada por Alphonse Allais en 1897, al publicar *L'Album primo-avrilisque* –un folleto de 28 páginas– donde rinde homenaje a otro cuadro titulado *Combat de nègres dans un tunnel* realizado en 1882 por Paul Bilhaud. Este último era una superficie negra enmarcada por una moldura dorada. Paul Bilhaud, que era un autor de comedias, vodeviles y canciones de café concierto, había pertenecido al grupo de los hidrópatas y, más tarde, junto a Allais, junto a Émile Cohl, junto Jules Lévy y

otros, formó parte de los incoherentes entre 1882 y 1893. Los títulos de los siete cuadros de Alphonse Allais son los siguientes: *Stupeur de jeunes recrues de la Marine en apercevant pour la première fois la Méditerranée*; *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge*; *Des souteneurs, encore dans la force de l'âge, le ventre dans l'herbe, buvant de l'absinthe*; *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*; *Combat de noirs dans un tunnel, la nuit*; *Manipulation de l'ocre par des cocus ictériques*; *Bande de pochards poussiéreux dans le brouillard*.

#### **4. LOS CUADROS MONOCROMOS ASEDIAN LA MIRADA**

¿Qué rasgo del sujeto de la enunciación emerge en este texto cinematográfico de Émile Cohl? Desde luego, el primer rasgo, o el más notable, es el del deseo de no facilitar anclajes que determinen un sentido único y estable para la representación, el deseo de debilitar convenciones, el deseo de sembrar dudas, de dejar un alto nivel de indeterminación en el significante. En el caso de *Le peintre neo-impressionniste* nos enfrentamos, por ejemplo, a la cuestión de quién ve, aparte del espectador, lo que sucede en los cuadros monocromos. El pintor no los puede ver pues ni siquiera mira, la modelo no muestra ningún interés ni por los cuadros ni por el cliente mientras el pintor se los va enseñando. Conviene pues abordar un análisis detallado de lo que sucede en cada caso. Fijémonos, para empezar, en lo que sucede cuando es presentado el primer cuadro, el rojo.



El visitante a quien el pintor había invitado a sentarse, se levanta cuando el pintor le presenta el cuadro rojo. El visitante acerca su rostro al cuadro. El pintor explica el contenido del cuadro rojo.

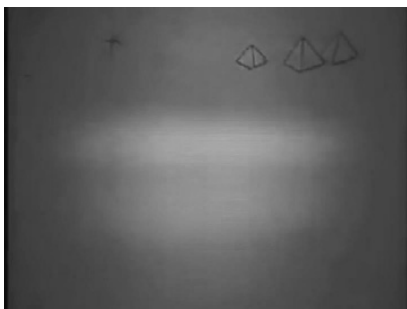
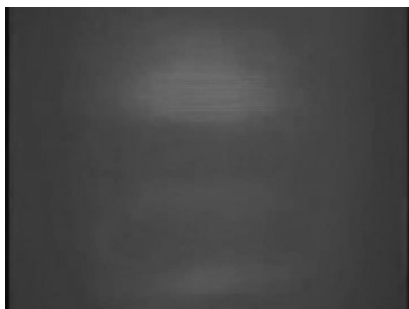
**Voici d'abord une toile  
qui représente un cardinal  
mangeant du homard aux  
tomates sur les bords de la  
Mer Rouge.**

*Voici d'abord une toile qui représente un cardinal mangeant du homard aux tomates sur les bords de la Mer Rouge (En primer lugar este lienzo que representa a un cardenal comiendo langosta con tomates en las orillas del Mar Rojo).*





El visitante casi pega su rostro al cuadro rojo, luego mira hacia su derecha y abre la boca como si necesitara pensar lo que ha visto o lo que no ha visto.



La pantalla pasa a ser ocupada por una superficie roja. Aparecen tres pirámides dibujadas en la parte superior derecha.

Lo que ahora nos interesa destacar es que no hay ninguna mirada que introduzca esa visión de una superficie roja en la que van apareciendo los dibujos animados. No es pues la mirada del visitante la que comparte el espectador. Al espectador le es dado ver algo que es introducido por las palabras del pintor pero, a juzgar por los gestos y la expresión del rostro del visitante, éste no ha visto nada que tenga que ver con el título del cuadro. Es decir, en esa superficie roja suceden cosas pero suceden porque se emplea una herramienta de escritura que es la combinación del dibujo y del cine. Para el espectador hay una experiencia visual que excede las posibilidades de un cuadro pintado ya que vemos un encuadre animado. Es por tanto el autor, Émile Cohl, el que se escribe a sí mismo dentro del texto cinematográfico al insertar sus conocidos dibujos. De este modo, el ojo del espectador es ahora asediado directamente no por un elemento de la representación en la que veíamos un estudio de pintor al que acude un posible comprador, sino por otra representación en movimiento que, de forma un tanto inexplicable, tiene lugar en una superficie pintada de rojo.



Cuando termina la animación en rojo, las posiciones del visitante, de la modelo y del pintor son exactamente las mismas que en el instante inmediatamente anterior a que empezara el espectáculo en rojo. Es decir, nadie está mirando el cuadro, de modo que el espectador se siente como el único que ha visto las evoluciones del cardenal, la langosta, la mesa y los tomates. Hay una mirada que no está dentro de la escena, no tiene un representante en forma de personaje, está desubicada en relación con la diégesis y sin embargo es la mirada que tiene el privilegio de ver lo que escapa a las coordenadas de espacio y tiempo, el privilegio de observar, como ojo que asedia, que espía, lo que sucede en un universo con otras normas. Cabe preguntarse entonces si ese es el ojo de la imaginación, el ojo que puede ver cosas que no están más que sugeridas por el título que ofrece el pintor.

Esto que sucede con el visitante y el cuadro rojo se repite con el siguiente cuadro azul, es decir no es la mirada de aquél la que introduce la secuencia de la animación.



El visitante, que lleva gafas, saca con su mano izquierda un pañuelo blanco y procede a limpiar sus lentes, mientras el pintor coge otro lienzo de los que están apilados contra una pata del caballete. Este cuadro es una superficie azul. El visitante se vuelve a colocar las gafas.



*Petit poisson offrant des myosotis à une lavandière qui passe son linge au bleu sur la Côte d'Azur (Un pececillo ofreciendo nomeolvides a una lavandera que blanquea su colada con azulete en la costa azul).*

El visitante se acerca todo lo que puede al cuadro tratando de ver algo y luego hace un gesto de escepticismo mientras el pintor se muestra seguro de su proposición en relación con el cuadro azul. Anotemos que si el cuadro rojo era presentado a la altura de la cabeza del pintor, el azul queda a la altura del pecho, lo que obliga

al visitante a agacharse. Veamos qué sucede con el tercer cuadro, el amarillo.



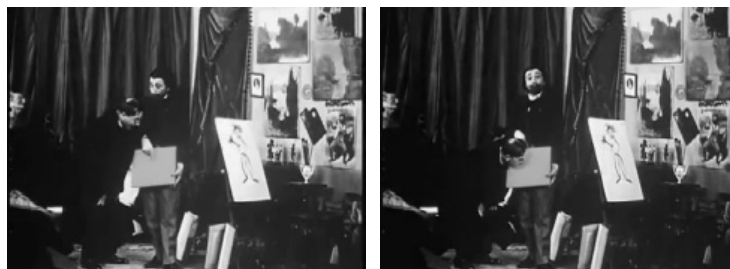
El visitante se retoca las gafas mientras el pintor se agacha para coger otro cuadro. El gesto de ajustarse las gafas nos indica que el visitante tal vez esté sufriendo por no acabar de ver lo que se supone que debería ver.



*Chinois transportant du maïs sur le fleuve Jaune par un beau soleil d'été* (Chino llevando maíz por el río Amarillo bajo un hermoso sol de verano).



Tras conocer el nombre del cuadro, el visitante acerca su rostro al del pintor en un gesto que puede significar que el visitante no ve, que se está quedando ciego, o bien que acerca sus ojos hacia el lugar del que provienen las palabras del pintor, pues, al fin y al cabo, son esas palabras –el espectador lo sabe bien a estas alturas– las que son traducidas en dibujos animados. El comportamiento del visitante resulta ambiguo, incierto.



El pintor le indica con el índice de su mano derecha que debe mirar más abajo pues tiene el cuadro amarillo bajo la cintura. En el fondo, hay cierta humillación en el hecho de hacer bajar la cabeza al visitante para ver un cuadro deliberadamente colocado a la altura de los genitales del pintor. El visitante lleva su nariz a pocos centímetros

del cuadro amarillo mientras el pintor mira hacia cámara con aire de complacencia y fingida paciencia. Por lo demás, ese descenso, o caída del visitante no ha hecho más empezar, como veremos luego.

Al finalizar la animación en amarillo, vemos al visitante agachado frente al cuadro en una posición sin duda incómoda debido a que el pintor, ha mantenido el cuadro por debajo de su cintura.



El visitante gesticula, se muestra airado, enfadado, tras haber contemplado el cuadro amarillo. El pintor trata de que lo vea a cierta distancia pero es inútil.



El pintor decide apartar el cuadro de la vista. La modelo sigue sentada, leyendo el periódico y ajena a lo que sucede en primer término. En este caso el montaje nos permite pensar que esa visión de la pantalla amarilla ha podido ser introducida por la mirada del visitante de modo que ahora sí el espectador compartiría lo que ve el visitante. Pero sucede que acabamos de comprobar que, al menos en este momento, el visitante no ve bien o incluso puede que no vea nada. De ese modo se vuelve a suscitar lo que sucede ante el cuadro rojo y el azul. Supongamos, no obstante, que el visitante y el espectador han visto la misma animación en amarillo. En ese caso, hemos de colegir que lo que ha visto no sólo no le ha gustado sino que le ha indignado. Si así fuera, se estaría produciendo un distanciamiento muy importante entre la actitud del visitante y la del espectador pues la escena del río Amarillo, verdaderamente absurda, resulta entretenida para el espectador pero intolerable para el visitante, de modo que estaríamos ante miradas con actitudes divergentes.

Y en la mitad temporal del cortometraje, a los 2 minutos y 50 segundos, llega el momento del cuadro negro, el cuadro que sería algo así como el grado cero de la representación, pues en esa superficie negra no hay dibujos animados, no hay ninguna narración

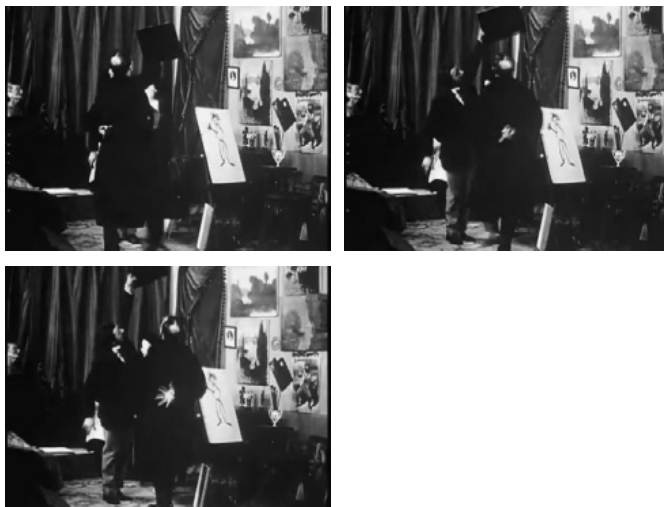


visual por más que el título nos permita imaginar a unos hombres dentro de una cueva oscura trabajando con betún.

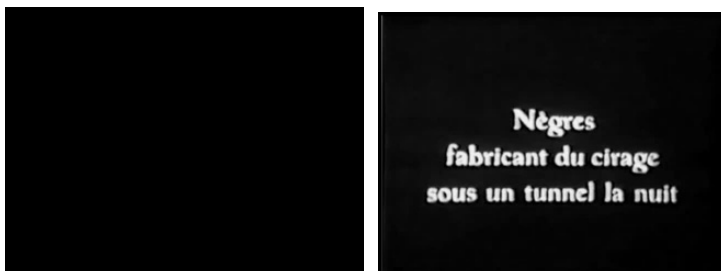


El pintor acerca un cuadro negro a la cara del visitante, hasta casi tocar con él su nariz.

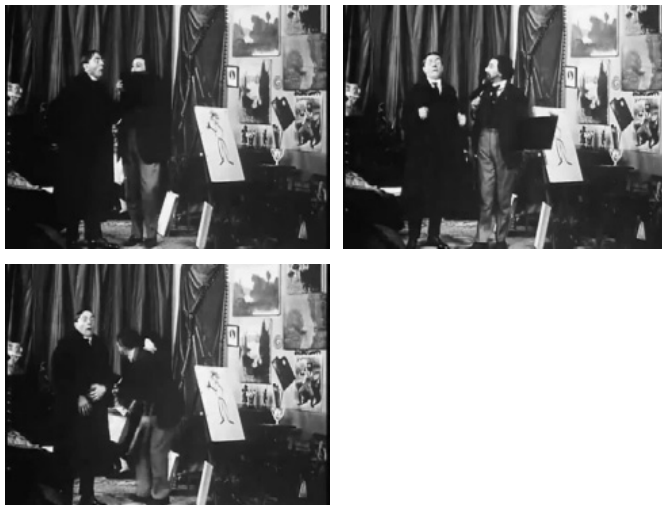




Con cierto gesto de asombro el visitante se echa para atrás. El pintor aparta el cuadro del rostro del visitante y lo sube por encima de su cabeza. El visitante se acerca hacia el cuadro como magnetizado por la superficie negra. Semeja la coreografía entre un torero describiendo un semicírculo con el capote y un toro que sigue al capote.



*Nègres fabricant du cirage sous un tunnel la nuit (Negros haciendo betún en un túnel por la noche).*



El visitante gesticula con muestras de asombro o perplejidad, incluso parece que esté sufriendo algún malestar físico o un incipiente mareo. El pintor retira también este cuadro para dejarlo en la parte de atrás.



El visitante se sienta con la actitud de quien quisiera evitar caerse al suelo en caso de que le sobreviniera un desmayo. El efecto del cuadro negro sobre el visitante resulta devastador pues se produce una especie de derrumbe de éste. Y es que el cuadro negro ha sido mirado con bastante atención por el presunto cliente; el pintor lo ha ido colocando a diferentes distancias del visitante y él lo ha seguido con la mirada y con su cuerpo entero, de modo que, en este caso, sí podemos suponer que esa superficie negra, que vemos ocupando todo el encuadre, es una visión compartida por él y por el espectador. Cabe, no obstante, plantearse si en este caso, aunque el espectador no haya visto más que una superficie negra en la que no se desarrolla ninguna animación, el visitante ha podido ver algo capaz de alterarlo de esta manera. Se trata de una duda que no es posible despejar.

Tras esa experiencia que podemos considerar traumática, el visitante se viene literalmente abajo pues acaba sentándose como si el asiento fuese un refugio ante una agresión. Y entonces el pintor le presenta un cuadro dividido en dos mitades, una azul y otra blanca. En ese mismo instante el visitante se siente desfallecer.





El visitante se ajusta de nuevo las gafas. Tras un vistazo al cuadro, se desliza de su asiento como se estuviera cayendo o le estuviera dando un ataque de ansiedad.



A pesar de que el visitante no parece estar en condiciones de atender al pintor, éste no cesa de dar explicaciones mientras aquél se sienta directamente en el suelo.





El visitante, acomodado en el suelo como si ya hubiera dominado su anterior malestar, dirige su mirada hacia el cuadro que el pintor va colocando cada vez a mayor distancia, lo que permite ver que la modelo sigue entretenida con el periódico.



*Ce tableau représente tout à la fois: Le Ciel sombre et la Mer calme (Este cuadro representa todo a la vez: el cielo oscuro y el mar en calma).*

Tras la fase en la que hemos visto un barco sobre el mar y que éste empieza a bascular hacia derecha e izquierda, lo cual podría provocar mareo, vemos que el visitante está descompuesto. Y ese malestar se acrecienta cuando el pintor le anuncia que ese mismo cuadro puede representar un desierto bajo el cielo azul con sólo dar la vuelta al lienzo.



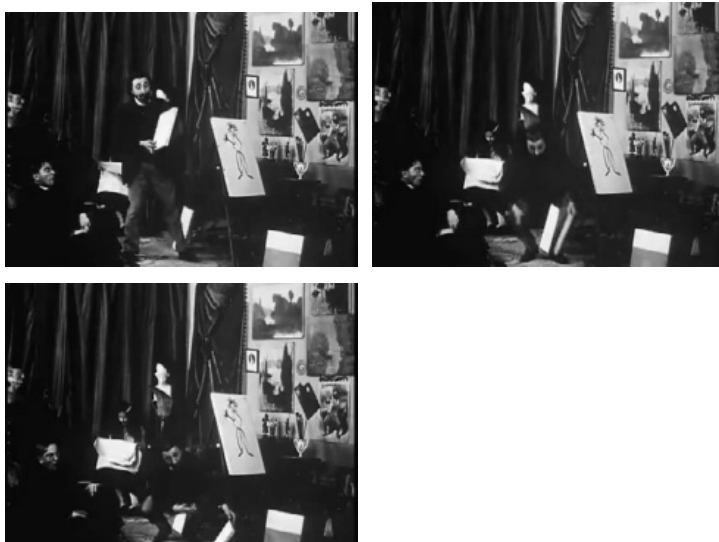
Todo gira pues, la línea del horizonte, el barco y un camello que aparece por transformación del barco, todo da vueltas induciendo en el visitante el vértigo y la angustia. El visitante ha encogido de tal modo que parece alcanzar una posición casi fetal.



Al terminar la animación, el visitante, que sigue sentado en el suelo, tiene las manos crispadas. Sufrir una especie de ataque de vértigo ante la indiferencia del pintor y la total ignorancia de la modelo que sigue mirando el periódico. En cualquier caso, ahora sí podemos suponer con bastantes garantías que el espectador y el visitante han visto los mismos dibujos animados. El visitante y el espectador comparten ese ojo, un ojo asediado por la propuesta artística vertiginosa.

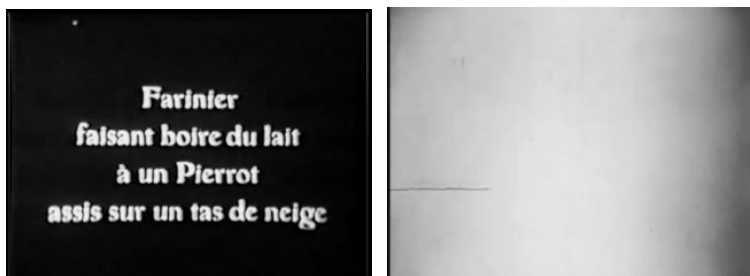


El visitante, angustiado, necesita agarrarse con las manos a sus propias rodillas. El pintor abre sus brazos como si fueran alas.



El pintor coge otro cuadro de los que hay junto a una pata del caballete. Lo coloca en el suelo frente al visitante, quien se vuelve a ajustar las gafas.





*Farinier faisant boire du lait à un Pierrot assis sur un tas de neige*  
(*Harinero dando de beber leche a un Pierrot sentado en un montón de nieve*).



El visitante, que sigue sentado en el suelo, está muy alterado tras la visión del cuadro blanco y agita las manos. El pintor, que había estado en cuclillas para mostrar el cuadro al visitante, se pone en pie y mantiene el cuadro entre sus manos mientras mira al nervioso visitante. Nerviosismo que contrasta con la tranquilidad de la modelo quien sigue sentada leyendo el periódico al fondo y en el centro.



El pintor se desplaza hacia su derecha sin perder de vista al visitante.



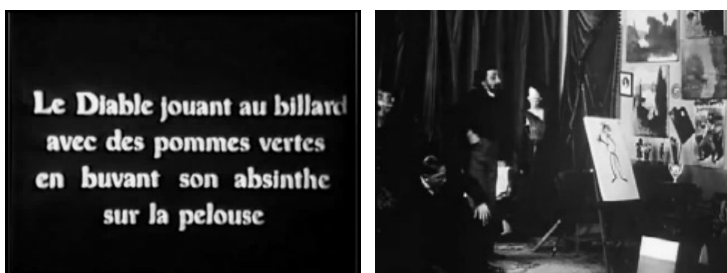
El pintor está detrás del visitante y levanta el cuadro con gesto amenazante. El visitante se lleva las manos a la cabeza y, por un instante, parece como si fuera a protegerse de un posible golpe, aunque no puede ver la amenaza que tiene detrás.



El pintor desiste de descargar el golpe que estaba preparando contra el hombre sentado en el suelo. Resulta notable que conforme se han ido presentando los cuadros –ya son seis– el visitante se ha ido empujando y arrinconando dentro del estudio, especialmente tras el cuadro negro. Diríamos que se ha ido acobardando ante las propuestas artísticas, o de otro modo podemos pensar que su ojo ha sufrido un asedio implacable. Y aún queda el último cuadro.



El séptimo cuadro que ha cogido el pintor es de color verde. El pintor lo lanza al suelo, delante de los pies del visitante y de ese modo el cuadro sale del encuadre.



*Le Diable jouant au billard avec des pommes vertes en buvant son absinthe sur la pelouse* (El Diablo jugando al billar con manzanas verdes mientras bebe absenta sobre el felpo).



El pintor se va hacia el fondo detrás del visitante quien parece que se va a poner en cuclillas. La modelo sigue mirando el periódico.

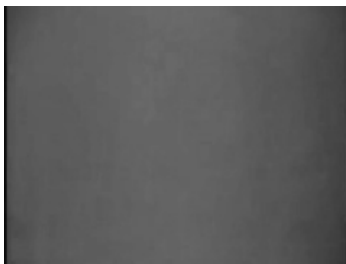




El visitante toma dos cojines oscuros que había en el suelo y los coloca delante de él. La modelo y el pintor conversan. El pintor señala al visitante para que la modelo se fije en lo que está haciendo. El visitante, tras haber colocado los cojines uno sobre otro, apoya sus rodillas en ellos. El visitante se ajusta las gafas.



El visitante se agacha para ver de cerca, es de suponer, el cuadro verde que hay en el suelo delante de él. El pintor y la modelo conversan.



El visitante, para contemplar el séptimo cuadro verde que está fuera de campo, se coloca justo en el borde inferior del encuadre. De ese modo, la presencia del visitante en la escena ha resultado ser cada vez más marginal, más débil, más degradada, haciendo que el personaje resulte crecientemente ridículo. Literalmente ahora está arrodillado, humillado, lo que no deja de ser un gesto de adoración ante la representación anunciada del Diablo.



La modelo ha vuelto a la lectura del periódico. El pintor permanece de pie tras el visitante ajeno a lo que hace el visitante. El visitante ha terminado de contemplar el cuadro verde en el suelo y levanta la cabeza.





El visitante sigue de rodillas pero con el tronco recto, se ajusta las gafas.



El visitante coge el cuadro del suelo –es el primer cuadro que toca con sus propias manos– lo levanta y lo coloca en el centro del encuadre. El pintor se ha girado hacia el visitante.



El visitante gesticula de rodillas dando a entender que este cuadro le ha complacido. La modelo mira hacia el visitante.



El pintor se acerca con gesto de asombro y complacencia.



*Comment diable les reconnaître! (¿Cómo demonios reconocerlos!). Je prends tout! (¿Me llevo todo!)*

Como vemos, el visitante, que ha decidido comprar todos los cuadros, empieza a levantarse y empieza a recuperar el protagonismo de la escena. De una posición plenamente marginal, tras ver el cuadro verde con el Diablo, pasa a ser el personaje que toma decisiones contundentes, grandilocuentes incluso. ¿El asedio intenso a su mirada ha obrado el milagro de su conversión a estas novedades artísticas? Eso es precisamente lo que bien podemos deducir.



El visitante va encaminándose hacia la salida, cargado de cuadros y con gesto de satisfacción. En su mano derecha lleva la escoba que usaba la modelo al comienzo. Con entusiasmo perfectamente comprensible, el pintor y la modelo le han colocado bajo los brazos y en las manos los siete cuadros. Además, le han puesto en su mano derecha la escoba, es decir le han regalado, como si fuera una pieza artística más, un *readymade* varios años antes de que Duchamp hiciera su *Roue de bicyclette* (1913). Por tanto, este final del cortometraje puede ser considerado como dadaísta aunque Émile Cohl no realizara este film bajo los presupuestos dadaístas sino bajo la influencia del arte incoherente del que él había sido uno de sus más relevantes maestros en la década de los 80 del siglo XIX.

Bien podemos preguntarnos ahora qué tipo de transformación ha sufrido el asediado sujeto para que vea en la escoba un valor artístico. El espectador sabe que esa escoba ha formado parte de un proyecto de cuadro, lo que no está claro es si esa escoba se usaba para representar algo diferente de la escoba misma, como un báculo o un bastón de mando, o solamente estaba en manos de la modelo Cleopatra como simple herramienta de limpieza con la posible intención humorística o deconstructiva propia de los ejercicios de la incoherencia.

En cualquier caso, el visitante ha pasado de la angustia, la humillación, el malestar y la marginalidad a ser el centro de todas las atenciones y parabienes por parte del pintor y de la modelo. Obviamente, ese cambio tiene mucho que ver con la compra, es decir con el dinero que el comprador entrega en el acto y lo que ello implica: que los cuadros han pasado de ser objetos que generaban malestar a objetos que él desea poseer.

## 5. UN RELATO DE ALPHONSE ALLAIS

La película no sólo hace mención explícita de los cuadros monocromos que realizara Alphonse Allais en 1897, sino también, de una manera no tan directa, de un breve relato del mismo Allais que se llama *Un coin d'art moderne* –editado por Daniel Grojnowski, y Bernard Sarrazin (2011: 468-472)–. En él, Allais cuenta en primera persona que recibe una invitación para una exposición del grupo de los *Néo-Pantelants* –se puede traducir por los neo convulsos o los neo palpitantes–. Describe los cuadros de la exposición como una mezcla de estilos pero con el denominador común de presentar las cosas vistas como a través de «un eterno ciclón». Constata la decadencia definitiva del puntillismo que había sido uno de los pilares del neoimpresionismo. Luego cuenta que es invitado a cenar con los artistas y que en ese momento hay un joven artista de origen americano que canta una canción de R. Shoomard –pseudónimo del escritor de origen estadounidense Charles Torquet afincado en París–. Los asistentes consiguen hacerle callar con la intención de poder hablar sobre arte. Alguien le pregunta que por qué no ha enviado este año alguna obra mística y él responde que porque ya “está harto de la religión”. Ante la sorpresa que detecta en el auditorio pregunta a los contertulios si desean conocer los detalles de «mi desencanto místico». El relato concluye así:

–Bien. Esto pasó en Bretaña... Aislado del mundo, llevando una vida tranquila y sencilla, en plena naturaleza, nunca había sentido mi alma tan profundamente religiosa... Una tarde de tormenta, tronaba, y me apresuraba por regresar a casa cuando pasé delante de un cristo, uno de esos cristos que hay por ahí, tan conmovedores como ingenuos. Me lancé al pie del crucifijo y, en un arranque de fe inefable,

recé al hijo de Dios. Luego, me levanté y me fui. No había dado veinte pasos y giré la cabeza. Lo que entonces vi... Un angustioso minuto mantenía en suspenso a los asistentes. El artista prosiguió:

–Y esto es lo que vi: Cristo había soltado su brazo derecho de la cruz. Con su mano libre me hacía ese gesto que en los regimientos se llama cortar la badana.<sup>1</sup> Así, ustedes pueden comprender que después de ese instante ya tengo bastante religión.

Tras semejante relato se hizo un incómodo silencio.

El pintor americano lo aprovechó para continuar con su canción favorita y nosotros le seguimos a coro: ¡Goui, goui, goui, goui, goui!/ Es el canto del paraguas.

Volví a mi casa totalmente conquistado por la *Néo-Pantelance*.

En ese relato, Allais habla, con intención humorística, de un suceso extraño e inquietante, entre religioso y demoníaco, pues la visión de un cristo haciendo gestos obscenos parece más inspirada por el Diablo. Como le sucede al comprador de cuadros en el cortometraje de Cohl, Allais, tras el relato de esa experiencia de lo demoníaco, queda “totalmente conquistado por la *Néo-Pantelance*”, por la nueva corriente artística, igual que el visitante se convierte

---

<sup>1</sup> «Tailler une basane»: un gesto grosero que consiste en dar una palmada en el muslo y pegar luego el pulgar a la ingle extendiendo los dedos. En un diccionario de argot militar de finales del XIX se explica así: «la main appliquée sur la braguette du pantalon, et lui faisant décrire une conversion à gauche, avec le pouce pour pivot et le petit doigt pour aile marchante» (Merlin, 1884: 16).

en entusiasta comprador tras ver de rodillas el cuadro verde con el Diablo haciendo locuras. También el pintor del relato de Allais había orado, es de suponer que de rodillas, ante el cristo que luego hace el gamberro. Por otro lado, lo que está latente y patente es ese proceso por el cual los textos artísticos fueron abandonando a lo largo del XIX la representación de asuntos religiosos y, en el caso concreto de los incoherentes y de otras vanguardias, el acusado rasgo de la militancia anticristiana.

Allais, al describir la *Néo-Pantelance* como la representación de asuntos y motivos dentro de un “eterno ciclón”, nos invita a pensar que tal experiencia garantizaría convulsiones en el espectador cuyo ojo fuera asediado por tales obras. En un momento del relato califica esos cuadros de *Spectacle pénible, en somme* (“Espectáculo doloroso, en resumen”) (Grojnowski y Sarrazin, 2011: 469) pero en el final del mismo se declara por completo conquistado por esa corriente artística. Si ha sido conquistado es porque ha sucumbido al asedio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (1998), *Le théâtre de l'expiation: regards sur l'oeuvre de rupture de Juan Goytisolo*, Montpellier: Université Paul-Valéry / Centre d'études et de recherches sociocritiques.
- GROJNOWSKI, Daniel; SARRAZIN, Bernard (ed. y notas) (2011), *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne 1870-1914*, Paris: Omnibus.
- MERLIN, Léon (1888), *La langue verte du troupier: dictionnaire d'argot militaire*, Paris: Henri Charles-Lavauzelle.
- REYERO, Carlos (2014), *Introducción al arte occidental del siglo XIX*, Madrid: Cátedra.