

ARTES INCOHERENTES Y *CUT OUT* EN LOS PIONEROS DE LA ANIMACIÓN: *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* Y *LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE*

INCOHERENT ARTS AND *CUT OUT* IN THE PIONEERS OF ANIMATION: *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* AND *LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE*

ARTS INCOHÉRENTS ET *CUT OUT* CHEZ LES PIONNIERS DE L'ANIMATION: *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* ET *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONNISTE*

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

Universidad de Murcia

Facultad de Letras
Dpto. H^a del Arte
Calle Santo Cristo, s/n
30001 Murcia (Murcia)

carlos.salas1@um.es

<https://orcid.org/0000-0002-0331-3518>

RESUMEN

Las Artes Incoherentes fue un movimiento artístico surgido en Francia en 1882. El hecho de que fuese un adelantado a su tiempo hizo que su existencia resultase fugaz. No obstante, movimientos posteriores como el dadaísmo o el surrealismo tuvieron en las Artes Incoherentes un claro precursor. Por otra parte, el *cut out* ha sido una de las técnicas de animación más utilizadas. Analizar el papel de dicha técnica y la huella de las Artes Incoherentes en dos películas concretas –*Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909) y *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910)– es el principal objetivo de este estudio.

ABSTRACT

The Incoherent Arts was an artistic movement that emerged in France in 1882. The fact that it was ahead of its time made its existence fleeting. However, later movements such as Dadaism or Surrealism had a clear precursor in the Incoherent Arts. On the other hand, the cut out has been one of the most used animation techniques. Analyzing the role of this technique and the imprint of the Incoherent Arts in two specific films –*Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909) and *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910)– is the main objective of this study.

RÉSUMÉ

Les Arts Incohérents étaient un mouvement artistique qui a vu le jour en France en 1882. C'est précisément parce qu'il était en avance sur son temps que son existence a été de courte durée. Cependant, mouvements plus tardifs comme le dadaïsme et le surréalisme ont eu un précurseur évident dans les Arts incohérents. D'autre part, le cut out a été l'une des techniques d'animation les plus utilisées. L'objectif principal de cette étude est d'analyser le rôle de cette technique et l'empreinte des Arts incohérents dans deux films spécifiques: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909) et *Le peintre néo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910).

PALABRAS CLAVE

Artes Incoherentes; Émile Cohl; Segundo de Chomón; animación; *cut out*.

KEYWORDS

Incoherent Arts; Émile Cohl; Segundo de Chomón; animation; *cut out*.

MOTS-CLÉS

Arts incohérents; Émile Cohl; Segundo de Chomón; animation; *cut out*.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Artes Incoherentes

En la década de los ochenta del siglo XIX, París era la indiscutible capital mundial del arte y la cultura. En la década anterior había visto nacer la pintura impresionista o levantarse el fastuoso Palacio de la Ópera de Charles Garnier, entre otros muchos acontecimientos. En 1889 volvería a sorprender al mundo con una nueva exposición universal, la más grandiosa celebrada hasta entonces. Con motivo de esa deslumbrante muestra, el ingeniero Gustave Eiffel erigiría una imponente torre de hierro, polémica construcción que pronto pasaría a convertirse en el monumento más emblemático y reconocible de la ciudad. Pero no solo la alta cultura o la arquitectura más sobresaliente protagonizaron la vida parisina de aquellos años, sino que también el ocio, al arte y la cultura más populares vivieron un momento de esplendor en bulliciosos barrios como Montmartre, donde la bohemia brotaba entre cafés, salas de fiesta y cabarets. En ese contexto de libertad, modernidad y heterodoxia es en el que se debe entender el advenimiento de los artistas incoherentes.

El escritor Jules Lévy resultó ser una figura esencial en el nacimiento del grupo. Incluso en eso se asemejarán sus futuros herederos dadaístas y surrealistas, quienes también tuvieron en escritores –Tristan Tzara y André Breton, respectivamente– a sus principales ideólogos. Pero más allá de Lévy, entre los incoherentes destacaron nombres como los de Émile Cohl, Paul Bilhaud, Marc Sonal, Félix Gallipaux, Sapeck –pseudónimo de Eugène Bataille–, Ko-S’Inn-Hus –pseudónimo de Louis Alfred Caussin– o Alexandre Ferdinandus –pseudónimo de Ferdinand Avenet–, entre otros.

La primera exposición de los incoherentes se celebró en agosto de 1882. Tuvo como sede un viejo hangar, y la movió una finalidad solidaria, pues el dinero recaudado iría destinado a las víctimas de una explosión de gas acaecida un mes antes en una céntrica calle de París. En octubre de aquel mismo año tendría lugar la segunda de sus exposiciones, esta vez celebrada en la propia vivienda de Jules Lévy. En otoño de 1883, concretamente entre el quince de octubre y el quince de noviembre, se organizó la tercera exposición incoherente en la Galerie Vivienne, un pasaje comercial que no pasaba por su mejor momento. La afluencia de público a esta tercera muestra fue notablemente superior a la de las dos anteriores, lo que también provocó que tuviese una importante repercusión en la prensa parisina y una buena acogida entre la crítica¹. Justo un año después y en la misma ubicación tuvo lugar la cuarta de sus exposiciones, superando incluso el éxito de público cosechado el año anterior. A partir de entonces las sucesivas muestras de los incoherentes fueron

perdiendo paulatinamente el favor de la crítica y del público. No obstante, su presencia en el mundillo cultural y artístico parisino seguía siendo relevante a través de los numerosos bailes que organizaron desde la primavera de 1885, actividades que subrayaban ese carácter lúdico y desenfadado inherente al movimiento desde su fundación. En cualquier caso, con el fin de la década también llegó el ocaso de los incoherentes, pese a los intentos de Lévy de revitalizar el movimiento con espectáculos en salas tan emblemáticas como el Moulin Rouge o el Folies Bergère. Todos aquellos esfuerzos resultaron baldíos, de tal modo que en la última década de la centuria se podía dar por finalizado el breve éxito de aquel irreverente movimiento artístico².

Entre las obras plásticas que mejor representaron lo que fue el arte de los incoherentes podemos destacar, a modo de ejemplo, tres: *Combat de nègres dans un tunnel* (Paul Bilhaud, 1882), *Cruelle énigme!!! Charmant!!!* (Marc Sonal, 1886) y *La Joconde fumant la pipe* (Sapeck, 1887). La obra de Bilhaud consistía, simplemente, en una superficie negra enmarcada por una moldura dorada. Está clara la intención satírica, pues el título enuncia una cosa que no se ve representada, pero que sí puede ser imaginada por el espectador. En 1897, Alphonse Allais, que había sido compañero de Bilhaud tanto en el grupo incoherente como, con anterioridad, en el hidrópata, publicó su *Album primo-avrilesque*, donde aparecía, en claro homenaje a su compañero, una superficie negra enmarcada y titulada *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit* (Pelea de negros en una bodega durante la noche)³. Allais quiso expresar la idea llegando a crear hasta seis cuadros más en diferentes colores y con títulos que enunciaban lo que supuestamente se representaba. Un ejemplo sería el cuadro rojo titulado *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge* (Recogida del tomate por cardenales apopléjicos en la orilla del mar Rojo). Valoremos que Bilhaud presentó al público su singular obra tres décadas antes de que Duchamp firmase su *Fuente* o de que Malevich realizase su *Cuadrado negro*. Por

1 Es cierto que ya las primeras exposiciones celebradas en 1882 habían obtenido cierto eco y una acogida mayoritariamente favorable en la prensa. Véase CHARPIN, C.: *Les arts incoherents*. París, Editions Syros Alternatives, 1999, pp. 18-19.

2 Sobre las circunstancias que hicieron que este movimiento no tuviese mayor continuidad véase GROJNOWSKI, D.: “Une avant-garde sans avancée. Les Arts incohérents 1882-1889”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1981, pp. 73-86.

3 El hidrópata fue un grupo fundado por el escritor Émile Goudeau en 1878. Además de los mencionados Sapeck y Alphonse Allais, también destacó entre los hidrópatas otro futuro incoherente, Émile Cohl. La existencia de este grupo fue incluso más efímera que la del incoherente, con apenas dos años de plena actividad y un infructuoso intento de renacer en 1884.

su parte, *Cruelle énigme!!! Charmant!!!* (¡Cruel enigma! ¡Adorable!) es un dibujo, firmado por Marc Sonal, que apareció en el catálogo de la exposición incoherente de 1886. En él se representa a una mujer elegantemente vestida y con un fastuoso sombrero con flores, pero que no tiene rostro. En esta ocasión es todo ese despliegue textil y floral el que sirve de marco al vacío, y vuelve a ser, como en las creaciones de Bilhaud y Allais, el enunciado del título el que completa la obra. Recordemos que Magritte no empezaría a pintar sus personajes sin rostro hasta medio siglo después, siendo los dos más célebres ya de los años sesenta, concretamente del año 1964: *Le Fils de l'Homme* y *La Grande Guerre*. Por último, *La Joconde fumant la pipe*, de Sapeck, resultó la más famosa creación incoherente. Se trata de una ilustración que aparecía en la quinta página de *Le rire* (La risa), libro de Coquelin Cadet publicado en 1887. Sapeck se limitó a reproducir la imagen del célebre cuadro de Leonardo da Vinci, pero añadiéndole una larga pipa humeante. Además del gusto de los incoherentes por la descontextualización, el *collage* y el apropiacionismo, en esta obra de Sapeck hay una evidente intención de desacralizar el gran arte tradicional o clásico, y lo hace a través de esta jocosa revisión de una de sus obras más emblemáticas y reconocidas⁴. Pensemos que Sapeck se permitió este atrevimiento con la *Gioconda* treinta y dos años antes de que Duchamp le colocase bigote y perilla, además de la leyenda L.H.O.O.Q., letras cuya pronunciación en francés suena de forma muy similar a “Elle a chaud au cul” (Ella tiene el culo caliente).

1.2. Cut out

Tras los dibujos animados y el *stop motion*, el *cut out* es una de las técnicas de animación más utilizadas históricamente, sobre todo entre los pioneros. Dicha técnica se basa en el empleo de figuras recortadas y articuladas. Si bien es cierto que da como resultado una menor fluidez y naturalidad en los movimientos de los personajes, también lo es que precisamente este efecto resulta el buscado por aquellos que lo practican. De esta manera se logra una artificiosidad motriz similar a la de las marionetas, referente técnico, formal y estético explícito para los animadores que escogen el *cut out* como vehículo de expresión.

A lo largo de la historia ha habido animadores que han centrado su producción en el uso de esta técnica. Un ejemplo especialmente destacado sería el de la alemana Lotte Reiniger, quien se ganó un lugar de privilegio en la historia de la animación gracias a sus fascinantes filmes de siluetas. Se trataba de películas en las que tanto fondos como personajes estaban realizados con cartulinas negras recortadas, generando un resultado similar al de las sombras chinas. Durante los años veinte y treinta realizó decenas de cortometrajes de estas características, incluso el más antiguo largometraje animado que se conserva: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Las aventuras del príncipe Achmed, 1926). Otro destacado ejemplo en el uso del *cut out* es el del realizador francés René Laloux. Todos sus cortometrajes llevados a cabo en la década de los sesenta responden a esta técnica: *Les dents du singe* (Los dientes del mono, 1960), *Les temps morts* (Tiempo muerto, 1964) y *Les escargots* (Los caracoles, 1965). También la utilizó para su primer y más célebre largometraje: *La planète sauvage* (El planeta salvaje, 1973). En todos estos filmes la técnica del *cut out* encaja a la perfección con las atmósferas extrañas y los fuertes ecos surrealistas, todo ello ligado a la inconfundible impronta del dibujante Roland Topor, miembro del movimiento Pánico⁵, quien participó en todos ellos con la excepción de *Les dents du singe*.

Pero no es necesario avanzar tanto para encontrar notables ejemplos del uso del *cut out*. De hecho, entre los pioneros de la animación el empleo de esta técnica fue tan común y natural como el del *stop motion* o el de los dibujos animados. Basta con recordar la que para muchos historiadores del cine es la primera película propiamente de animación de la historia: *Humorous Phases of Funny Faces* (Fases humorísticas de caras divertidas), realizada por el norteamericano James Stuart Blackton en 1906. Los escasos tres minutos que dura el filme se cierran con una escena realizada íntegramente con *cut out*. En ella, un payaso hace pasar a un perrito saltarín por el aro que sostiene con una de sus manos. La condición de recortable, tanto de la figura del payaso como de la del perro, contrasta claramente con el resto de personajes que aparecen en la película, todos ellos realizados a partir de dibujos con tiza.

4 No sería este el único ejemplo de apropiacionismo de los incoherentes, de hecho, en la página 61 de ese mismo catálogo de 1886 aparece un dibujo titulado *Le mari de la Venus de Milo* (El marido de la Venus de Milo), obra firmada por Ko-S'Inn-Hus (Alphred), pseudónimo de Louis Alfred Caussin, donde se coloca una cabeza masculina a la emblemática escultura helenística.

5 Grupo artístico y literario surgido en Francia en los sesenta. Dicho grupo lo integraron, además del propio Topor, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.

2. *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE*

El aragonés Segundo de Chomón había vuelto a París a mediados de la primera década del siglo con un contrato de la Pathé, principal productora del momento. Allí tendría a su disposición todos los medios oportunos para dar rienda suelta a su ingenio, convirtiéndose en el principal competidor de Georges Méliès en lo que a trucajes y películas fantásticas se refiere. Es cierto que el realizador español copió de manera indisimulada muchas de las películas del genio francés, pero también lo es que, precisamente en el campo de la animación, se distinguió con algunos títulos sobresalientes de un Méliès que nunca se decidió a transitar ese terreno. *La maison ensorcelée* (La casa embrujada, 1907) y *Hôtel électrique* (El hotel eléctrico, 1908⁶) destacan entre los primeros filmes en los que Chomón empleó la técnica del *stop motion*⁷. En el primero de ellos lo hizo en una sola escena en la que los cubiertos y la vajilla de una mesa cobraban vida propia, secuencia prácticamente idéntica a la que presentaba Stuart Blackton en *The Haunted Hotel* (El hotel encantado, 1907). Todavía hay dudas sobre quién copió a quién, al desconocerse con exactitud las correspondientes fechas de estreno tanto en Estados Unidos como en Francia. No obstante, la que resultó un enorme éxito y, a la postre, quedaría como la obra maestra de Chomón fue *Hôtel électrique*, donde ya la animación de objetos ocupaba la práctica totalidad del metraje.

Mientras la primera década del nuevo siglo declinaba, Chomón se encontraba en el cenit de su actividad creativa. Y es en ese momento de máxima productividad e inspiración en el que realizó la película que ahora atrae nuestra atención. En efecto, *Une excursion incohérente* fue estrenada en 1909, viniendo a significar una nueva incursión del cineasta español en el terreno de la animación, si bien es cierto que, al igual que ocurría en *La maison ensorcelée*, esta se limitase a una escena concreta.

La película comienza con un hombre y una mujer subiendo a un carruaje tirado por dos caballos. Al llegar al bosque, la pareja baja con la intención de hacer un picnic. Los dos criados que les acompañaban, tras dejar el carruaje en otro lugar, regresan con unas cestas

de comida. Sobre el mantel extendido en la hierba, van colocando vajilla y comida. El caballero comienza a cortar una pieza de embutido, de donde salen unos insectos que parecen cucarachas. Mientras tanto, la dama coge un huevo y lo rompe contra un el plato que lo contenía, saliendo de él un ratón. Con los sucesivos huevos ocurre exactamente lo mismo. Tras los intentos frustrados de comer embutido o huevos, deciden pasar al postre, pero al cortar las raciones salen unos gusanos. Tras un repentino chaparrón, parten de aquel lugar, llegando a una casa de campo. En el interior, una gran chimenea preside la estancia principal. Los dos protagonistas deciden subir al piso superior, donde hay una habitación con dos camas, entre las cuales se sitúa una cuerda con una cortina descorrida. También hay un enorme reloj de pared cuyas manecillas marcan, simultáneamente, dos horas distintas⁸. Tras quitarse la ropa y ponerse camisones, la mujer estira la tela que cuelga de la cuerda, de manera que se establece una separación entre las dos camas. Mientras tanto, en el piso inferior los dos criados tratan de cocinar algo en la gigantesca chimenea. Se producen entonces dos explosiones, provocando que ambos acaben por los suelos. Una de las ollas comienza a transformarse en un rostro monstruoso. Una nueva explosión en el interior de la chimenea provoca una curiosa aparición: cuatro chicas con vaporosos vestidos bailan alegremente. Los criados intentan acercarse a las muchachas, pero otra explosión las hace desaparecer, pasando a ocupar su lugar dos figuras fantasmagóricas. Estas, tras el intento de los criados de reducir las, se evaporan. En la habitación de arriba, dama y caballero ya se han situado en sus respectivas camas. El hombre apaga su vela, mientras la mujer se coloca un gorro para dormir. Desde ese preciso instante, ya vemos todo lo relacionado con los movimientos de la mujer a través de la tela que separa ambos lechos, es decir, mediante sombras proyectadas en una pantalla. Sobre la silueta yacente de la dama se construyen dos torres. Entre ellas se forma un puente colgante, sobre el cual transita un tren. Sobre la cabeza de la mujer se forma una jaula y, dentro de ella, aparece un pájaro. Este abandona de inmediato la jaula y termina por introducirse en la boca de la dama. La silueta de una casita de campo hace aparición en el lugar que antes había ocupado el puente. Aparecen también un árbol y dos figuras, una femenina y otra masculina, cuyas cabezas parecen tener vida propia con independencia de sus correspondientes cuerpos. Un pie sale por la boca de la mujer que sigue acostada. Tras ese pie emerge la figura completa de un personaje extraño. En el extremo contrario, a los pies de la cama, surge otra figura parecida, que pasa a verter algún tipo de líquido sobre la mujer yacente. Ambas figuras, que parecen dos diablillos, no dejan de perturbar su sueño. El caballero, que intentaba

6 Todavía sigue sin existir consenso en cuanto a la fecha de realización de esta emblemática película, pues hay quienes la sitúan en 1905. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A.: "Segundo de Chomón: Compás de espera para un turolense universal", *Artigrama*, n.º 2, 1985, pp. 269-278.

7 Sobre los inicios de esta técnica véase ENCINAS SALAMANCA, A.: *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion*. Madrid, Diábolo, 2017.

8 Esta disposición de las manecillas resulta extraordinariamente parecida a la de las del reloj que aparece al comienzo de *Le cauchemar du Fantoche* (Émile Cohl, 1908).

descansar en la otra cama, despierta sobresaltado, lo que nos hace pensar que lo visto a través de esas sombras podría ser una pesadilla sufrida por dicho personaje. Acelerado, baja las escaleras y sale al exterior. Allí, lejos de quedar a salvo, se ve amenazado por un dragón, una serpiente y una gigantesca cabeza. Al balcón se asoma la mujer que dormía en la planta de arriba. El hombre se percata de su presencia, lo que recuerda a una de las escenas de la anterior pesadilla visualizada mediante sombras. Tras sucesivos saltos y caídas de todos los personajes, la película concluye con los dos criados y la dama reanimando al caballero recién rescatado del pozo que había frente a la casa.

La huella incoherente se hace manifiesta desde el inicio del filme. El hecho que de los alimentos que los protagonistas se disponían a tomar en su comida campestre salgan insectos, ratones y gusanos ya es un elemento que se puede inscribir con facilidad en la incoherencia. Igualmente, las sucesivas apariciones y transformaciones que acontecen durante la estancia de los personajes en aquella casa de campo, así como los seres fantásticos y grotescos que en el exterior del inmueble asedian al protagonista, también han de considerarse perfectamente compatibles con la poética incoherente. Pero es la escena de la pesadilla en el dormitorio, protagonizada por las siluetas en negro que, como si de sombras chinescas se tratase, se proyectaban en la cortina que servía de separación a las dos camas, la que demanda nuestra atención.

En efecto, es en dicha escena donde Chomón emplea la técnica del *cut out* para animar tanto a los objetos como a los personajes que en ella se concitan. De hecho, es la única escena de la película donde la animación es la protagonista, con la única excepción de los veinte segundos dedicados a la transformación en rostro monstruoso de una de las ollas que había en la chimenea de donde emergían los fantasmas, efecto que logra utilizando, como en sus dos películas anteriores ya mencionadas, el *stop motion*. Pero detengámonos en la escena de las sombras. Esta se inicia con la silueta real del personaje femenino proyectada, a modo de sombra chinesca, sobre la sábana blanca que hace las veces de cortina entre las camas. Cuando la dama se halla en posición completamente horizontal es el momento en el que se pasa de la imagen real a la de una figura recortada en cartulina negra. Es a partir de ese instante –al cumplirse cinco minutos del metraje– cuando comienza la animación mediante *cut out*. En primer lugar se forma el puente colgante, cuyas torres serán rematadas por sendos gallos, coincidiendo con el símbolo de la productora Pathé (Fig. 1). Una vez completado el puente, un trenecito se desliza por el cuerpo horizontal de la mujer, asciende por una de las torres, recorre la estructura en sentido contrario y vuelve a descender por la torre situada sobre la cabeza de la dama. En el siguiente plano, cabeza y pecho ocupan la totalidad del encuadre, surgiendo de ellos las diferentes partes que formarán una jaula.



Fig. 1: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena *cut out*, puente

De dicho elemento sale un pajarillo que, tras revolotear sobre la cabeza femenina, termina introduciéndose en su boca (Fig. 2). Surge entonces la casita campestre del mismo lugar y un frondoso árbol a la altura de los pies. Al balcón de la casa se asoma una silueta femenina y de la puerta sale otra, pero esta vez masculina, desprendiéndose grácilmente las cabezas de los hombros de ambas figuras (Fig. 3). Es al desaparecer todos estos elementos cuando nacen, otra vez de la cabeza y de los pies de la mujer, dos figuras –estas ya de tamaño real– con apariencia de diablillos (Fig. 4). Y justo cuando uno de ellos vierte el líquido del ánfora que porta sobre la mujer, se acaba la animación mediante *cut out*, pasando a ser vistas las sombras reales de los dos personajes y de la dama.

■ CARLOS SALAS GONZÁLEZ



Fig. 2: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena cut out, pájaro



Fig. 3: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena cut out, casa

Debemos concluir que, si bien es cierto que en el resto del metraje se suceden los trucos –fundamentalmente basados en el *stop trick*⁹–, dando lugar a situaciones sorprendentes y fantásticas, también lo es que el momento de la película que con más claridad puede ser calificado de incoherente resulta ser el de la escena animada que acabamos de detallar. Para empezar, el propio hecho de que esa escena se sitúe en el momento del sueño de los protagonistas ya entronca con un elemento habitual en las películas precedentes donde la huella de los incoherentes resulta manifiesta¹⁰. La descontextualización que supone la

aparición sucesiva de puente, tren, casita campestre y diablillos, también ha de ser entendida como una característica perfectamente compatible con el movimiento incoherente. Las cabezas que se desprenden de las pequeñas figuras que protagonizan el breve episodio de la casita y el árbol resultan, igualmente, elementos incoherentes y, al mismo tiempo, precursores de muchas imágenes surrealistas. Y, sobre todo, la vertiginosa transformación de unos elementos en otros, desde las torres de hierro que sostienen el puente hasta los diablillos que despiertan a la dama, se revela como el factor que imprime a dicha escena su

9 Fue este el primer trucaje ideado por Méliès y el más empleado tanto en sus películas como en las de Chomón.

10 Sobre estas películas y ese nexo de unión que supone el sueño véase LOPE SALVADOR, V.: *Rasgos de vanguardia en las Artes Incoherentes*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 353-420.



Fig. 4: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena cut out, diablillos

carácter más genuinamente incoherente. Todo ello, unido al propio título elegido, nos hace pensar en que la intención del autor, además de la hacer una nueva demostración de sus habilidades técnicas en una película fantástica, bien pudiera haber sido la de homenajear a aquel remoto movimiento prevanguardista. Un homenaje que, seguramente, estaría motivado por las películas animadas que el antiguo artista incoherente Émile Cohl había estrenado un poco antes, volviendo a traer a la escena parisina aquel curioso y ya lejano movimiento artístico.

3. LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE

Como ya se ha dicho en la introducción, Émile Cohl fue uno de los más destacados miembros del grupo incoherente. En la exposición de 1883 presentó un dibujo titulado *Portrait garanti ressemblant* (*Retrato con parecido garantizado*), donde el autor recrea un cartel publicitario en el que él mismo aparece como fotógrafo retratista en el ángulo inferior izquierdo¹¹. El centro del dibujo lo ocupa un supuesto retrato fotográfico de un caballero en primer plano, cuyo rostro aparece deformado. La idea del cuerpo como algo maleable y, en consecuencia, transformable, que posteriormente llevará el autor a la máxima expresión en sus trabajos como animador, está ya aquí presente. En 1886 publicó un dibujo en el número 22 de *Le Charivari* titulado *O nature, on ne peut t'enfermer dans un cadre!* (*¡Oh naturaleza, no se te puede encerrar en un marco!*), posible reproducción de una obra presentada en la exposición incoherente de ese mismo año y de la que nada sabemos respecto a técnica y formato. En el dibujo se representa un paisaje con una escena náutica, quedando parte de él reencuadrada dentro de un nuevo marco. Se trata, pues, de una reflexión sobre el encuadre como limitación artificial a lo real, que se extiende siempre más allá de él. Sirvan estos dos dibujos como ejemplos de la propuesta artística de un joven Émile Cohl plenamente inmerso en el movimiento incoherente.

Tuvieron que transcurrir dos décadas para que el polifacético artista francés descubriese en el cine la disciplina más idónea para dar rienda suelta a su imaginación. Con el cortometraje *Fantasmagorie* (*Fantasmagoría*, 1908) se convirtió en el principal pionero de la animación en Europa. Dicha película muestra unos personajes, realizados de manera esquemática, que van transformándose en otros e interactuando con diferentes objetos. Todo ello se desarrolla a una velocidad vertiginosa y con una fluidez de movimientos digna de ser destacada. La técnica empleada es la de los dibujos animados, pero en lugar de aparecer los elementos representados en negro sobre fondo blanco, lo hacen en blanco sobre fondo negro, como si fuesen el resultado del trazo de una tiza. *Le cauchemar du fantoche* (*La pesadilla del fantoche*) y *Un drame chez les fantoches* (*Un drama entre los fantoches*), ambas también de 1908, siguen la misma línea técnica, estética y narrativa, aunque con un mayor perfeccionamiento y duración. En todas ellas, las características del ya desaparecido movimiento incoherente se pueden apreciar con nitidez.

11 Sobre el intento de Cohl de dedicarse profesionalmente a la fotografía véase KAENEL, P.: "Une esthétique du bricolage: la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts", 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, N° 53, 2010, pp. 58-85.

Dos años después llegarían varias películas en las que la principal técnica empleada sería el *cut out*, entre las que destacan *Les douze travaux d'Hercule* (*Los doce trabajos de Hércules*) y *Le peintre neo-impressionniste*, en la que la imagen real y la animación comparten protagonismo, siendo la que centre ahora nuestra atención. Toda la acción se desarrolla en el taller de un pintor. El artista se halla pintando a su modelo cuando alguien llama a la puerta. Se trata de un cliente ávido de comprar alguna obra de arte de rabiosa vanguardia. El artista le va mostrando un cuadro detrás de otro, hasta llegar a siete. El cliente demuestra estar desconcertado, incluso molesto, por lo que está viendo, pero al llegar al último, hincado de rodillas en el suelo, decide comprar el lote completo. La peculiaridad de esos cuadros reside en que seis de ellos son meras superficies cubiertas de un solo color, mientras que el restante, que es enseñado en quinto lugar, muestra la mitad de la superficie de color azul y la otra mitad de blanco. El primero de los cuadros es totalmente rojo, respondiendo al siguiente título: *Un cardinal mangeant du homard aux tomates sur les bords de la Mer Rouge* (Un cardenal comiendo langosta con tomates a la orilla del Mar Rojo). El segundo es azul: *Une truite au bleu offre des myosotis à une lavandière qui passe son linge à la guéde sur la Côte d'Azur* (Una trucha azul ofrece nomeolvides a una lavandera que limpia su ropa sucia en la Costa Azul) (Fig. 5 y 6). El tercero es completamente amarillo: *Chinois transportant du maïs sur le fleuve Jaune par un jour d'été ensoleillé* (Chino transportando maíz en el río Amarillo un día soleado de verano) (Fig. 7 y 8). El cuarto de los cuadros es negro: *Nègres extrayant la houille, de nuit, dans un tunnel du Périgord Noir* (Negros extrayendo carbón, de noche, en un túnel del Périgord Noir). El quinto –tal y como ya se ha dicho– es mitad azul y mitad blanco, llevando a su vez dos posibles títulos: *Le Ciel sombre et la Mer calme* y *Le Désert sous un Ciel serein* (El cielo oscuro y el mar en calma y El desierto bajo un cielo sereno). El sexto es totalmente blanco: *Clown et farinier buvant lait par un jour de neige* (Payaso y harinero bebiendo leche en un día de nieve). Y el último es de color verde: *Le Diable vert jouant au billard avec des pommes vertes en buvant son absinthe sur l'herbe* (El diablo verde jugando al billar con manzanas verdes mientras bebe absenta sobre la hierba).

No cabe duda de que la ya mencionada obra de Paul Bilhaud *Combat de nègres dans un tunnel*, exhibida en la primera exposición incoherente de 1882, y más incluso la ampliación de dicha idea que llevó a cabo Alphonse Allais, quince años después, en su *Album primavrilisque*, fueron la evidente inspiración para Cohl en esta película. Podemos preguntarnos, entonces, dónde reside la novedad. Y la respuesta es muy sencilla: en las animaciones con las que el cineasta rellena esos cuadros, en principio, vacíos de figuración. En efecto, Cohl crea una breve escena para cada uno de los cuadros, representando lo que el descriptivo y detallado título de cada uno de ellos enuncia, con la única excepción del cuadro negro, en el cual, manteniendo de manera estricta el espíritu de las anteriores obras de sus compañeros



Fig. 5: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Una trucha azul ofrece nomeolvides a una lavandera que limpia su ropa sucia en la Costa Azul

incoherentes Bilhaud y Allais, no aparecen ni personajes ni animación alguna. Pero para las seis restantes utiliza la técnica del *cut out*, en cuanto a la animación, y el procedimiento del *virado*¹², en lo que al color se refiere. El resultado es una sorprendente película cuya acción

12 Método consistente en teñir la plata de la emulsión de la película, lo que hacía que fuesen las partes oscuras de cada fotograma las que resultaban coloreadas. Otro procedimiento muy similar al del *virado* era el *tintado* o *imbición*, consistente en teñir el soporte de la película, siendo entonces las partes claras las que quedaban coloreadas. Con frecuencia ambas técnicas se combinaban dando como resultado una imagen cinematográfica completamente tintada, tanto en las partes oscuras como en las claras. Para simplificar las cosas se ha utilizado mayoritariamente el término *virado* para referirse a esa aplicación combinada de ambos procedimientos.

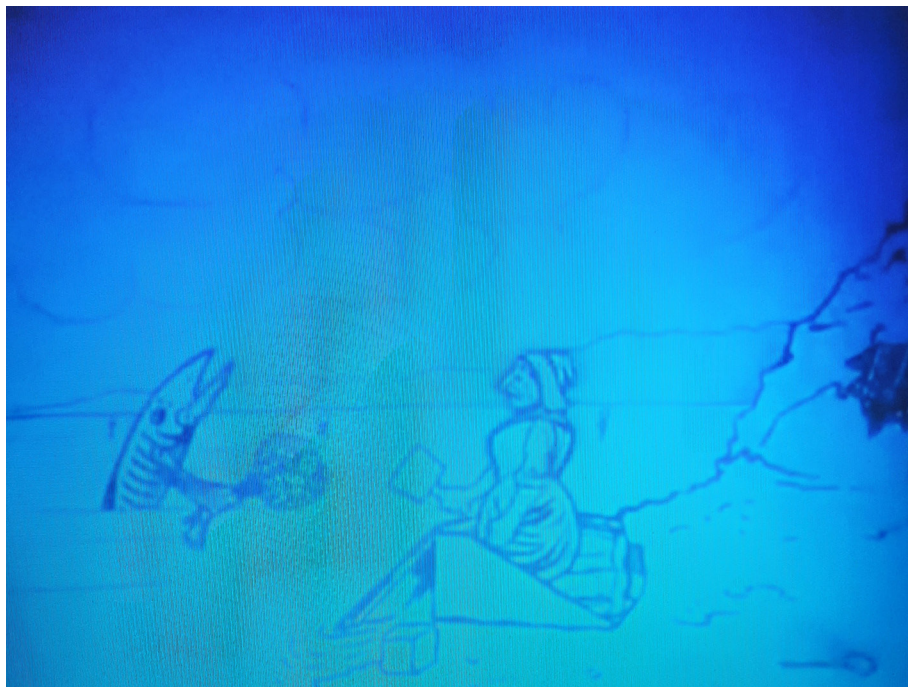


Fig. 6: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Una trucha azul ofrece nomeolvides a una lavandera que limpia su ropa sucia en la Costa Azul (*cut out*).

principal responde a personajes de carne y hueso, mostrados en el habitual blanco y negro, trufada de hasta seis microhistorias, cada una de las cuales se muestra virada en un color distinto, siendo todas ellas animadas con la misma técnica.

Ya hemos dicho que en cada uno de los cuadros se desarrolla un episodio narrativo independiente, con la excepción del cuarto, que es el negro. Podemos observar que la estructura de cada cuadro-historia responde a dos fases, siendo la primera en la que aparecen los elementos enunciados en el título, mientras que en la segunda suceden acciones no anunciadas en él y, en consecuencia, inesperadas para el espectador. En el primero de los cuadros, esa segunda fase consiste en que la langosta sale volando tras escapar del cardenal que se disponía a comerla. En el segundo, la lavandera toma las flores que le había ofrecido el gran



Fig. 7: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Chino transportando maíz en el río Amarillo un día soleado de verano

pez, pero estas desaparecen de inmediato, evaporándose justo después la propia lavandera. En el tercer cuadro, después de que el chino pesque con su coleta una bota, esta se engancha en la nariz del sol, donde empieza a girar hasta que desaparece, quedando finalmente el sol con el rostro del revés. En el quinto, un mar en calma se convierte en un torbellino que transforma un barco en un camello, quedando lo que antes era una masa de agua oscura como un desierto blanco bajo un cielo azul, tras lo cual el camello también desaparece. En el sexto, el payaso se esfuma tras haber tomado la leche, permaneciendo en escena solo el harinero, que decide introducirse en el montículo de nieve hasta desaparecer. Finalmente, en el séptimo de los cuadros, el diablo deja de jugar al billar, brinca sobre la mesa, se bebe la absenta y también la mesita sobre la que estaba la bebida, pasando a saltar todo por los aires y ocupando el lugar donde antes se situaba el diablo un gran rostro barbado y sonriente que mira al espectador.



Fig. 8: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Chino transportando maíz en el río Amarillo un día soleado de verano (*cut out*)

La huella del movimiento incoherente resulta doble en esta película. En primer lugar, retomando el discurso de las mencionadas obras de Bilhaud y Allais, podemos ver cómo el título que el artista otorga a cada uno de sus cuadros enuncia una cosa que no se ve representada, pero que, gracias a la imaginación del espectador, consigue cobrar forma. La representación, por lo tanto, depende de lo que las palabras puedan provocar en el espectador-lector. Así lo explica, respecto a los cuadros negros de Bilhaud y Allais, Víctor Lope Salvador:

“El sujeto, en tanto espectador, ve frustrada la representación gráfica pero en tanto lector se ve abocado a imaginar algo en relación con la noche, una cueva o una bodega y unos negros que se atizan entre ellos. El campo semántico de la negrura y la oscuridad insiste

por tres veces en la frase y lo que queda fuera de ese campo semántico, la pelea, no queda representado en el cuadro. Desde luego, aquello que más insiste en la frase inunda la superficie del cuadro para tapar, esconder, la acción que realizan los sujetos gramaticales. A la vez, el lector-espectador sabe que la intención humorística, o mejor satírica, está en el juego de una literalidad que implica la imposibilidad de comprobar si lo que el título dice es verdad, pues esa literalidad es la de una superficie negra en la que nada, salvo el color negro, se ve y la de un título que, supuestamente, nos abriría los ojos”¹³.

El otro elemento claramente incoherente es el que acontece en la segunda parte de cada una de las diferentes microhistorias. La desaparición súbita de personajes u objetos –lavandera, flores, bota, camello, payaso...–, la transformación de unas cosas en otras –barco en camello, diablo en rostro gigante...–, así como la descontextualización que supone la coincidencia de varios elementos dispares en un mismo escenario –por ejemplo, un diablo, una mesa de billar, unas manzanas y una botella de absenta reunidos en un paraje campestre– suman hasta tres características propias del movimiento incoherente que están presentes en el filme. Y lo están, precisamente, en las escenas animadas. Animación que, tal y como ya dijimos, en todas ellas se lleva a cabo con la técnica del *cut out*, añadiendo ese componente de artificiosidad que, seguramente, Cohl pretendía subrayar.

Por último, sería conveniente realizar una breve reflexión sobre el título que el cineasta da a su película. Y es en este punto en el que podemos pensar que Cohl no hiló suficientemente fino. La clave está, obviamente, en el uso del calificativo “neopresionista”. Recordemos que el neopresionismo fue un movimiento artístico basado, fundamentalmente, en la técnica del puntillismo, dando como resultado unas pinturas con unas características formales muy definidas, siendo siempre figurativas y, por supuesto, sin ningún tipo de intención satírica. Pensemos en los famosos cuadros de artistas como Seurat o Signac, máximos exponentes de esta tendencia. Habría sido, entonces, mucho más conveniente utilizar el término “moderno” o “abstracto”, o directamente “incoherente”, para el título de la película de Cohl. Un filme que, en definitiva, podemos entender como un homenaje a sus viejos compañeros incoherentes, al mismo tiempo que como una sátira hacia las corrientes más rupturistas del arte y el esnobismo de cierto tipo de clientela.

13 LOPE SALVADOR: *op. cit.*, p. 261.

CONCLUSIONES

Tras analizar las dos películas en las que se centra el presente estudio, podemos obtener una serie de conclusiones. En primer lugar, se observa que la huella de aquel lejano y prematuro movimiento artístico de las Artes Incoherentes resulta especialmente nítida en el cine y, más concretamente, en filmes que, ya sea en su totalidad –sería el caso de las primeras realizaciones de Émile Cohl, como *Le cauchemar du fantoche* o *Un drame chez les fantoches*– o en alguna de sus partes, se mueven en el terreno de la animación. En segundo lugar, se advierte que dicha huella incoherente no solo se deja ver en el mencionado Cohl, antiguo integrante del grupo, sino también en cineastas como Segundo de Chomón, que nada tuvo que ver con el movimiento parisino durante su corta existencia. En este sentido, resulta llamativo que sea precisamente en una película del cineasta español en la que se haga directa alusión al término “incoherente”, cosa que no hace Cohl en ninguno de sus trabajos cinematográficos. En tercer lugar, habría que destacar el hecho de que en la película de Chomón la condición de incoherente se manifieste en una serie de características que podemos definir como generales, tales como la presencia del sueño como principal vertebrador de los elementos más propiamente incoherentes, la descontextualización que supone la aparición sucesiva de diferentes e inconexos personajes y objetos, o la vertiginosa transformación de unos elementos en otros, no haciendo alusión directa a ninguna obra concreta materializada por el grupo durante sus años de vigencia. En cambio, en *Le peintre neo-impressionniste*, Cohl sí que toma como referentes directos obras concretas de dos de sus compañeros en el grupo incoherente, las ya mencionadas *Combat de nègres dans un tunnel*, de Bilhaud, y la serie publicada por Allais en su *Album primo-avrilisque*. Por último, hemos de subrayar el hecho de que no sea la más habitual técnica de animación –los dibujos animados–, ni siquiera la del *stop motion* –tan brillantemente utilizada por el realizador español en dos de sus películas anteriores–, la empleada en sus respectivos filmes por Chomón y Cohl, sino la del *cut out*. En este sentido, ese carácter más artificial y cercano al mundo de las marionetas que se obtiene con dicha técnica parece resultar, para ambos cineastas, el idóneo a la hora de recrear sus narraciones incoherentes¹⁴.

14 Debemos considerar la posibilidad de que el uso de dicha técnica se deba también a una elección pragmática, ya que el *cut out*, pese a ser una técnica laboriosa como todas las de animación, quizá no lo sea tanto como la de los dibujos animados. De ahí que en el caso de Émile Cohl, quien estaba obligado a producir a un ritmo frenético durante su etapa en Gaumont, le fuese más práctico utilizar dicha técnica porque la manejaba con mayor rapidez.

BIBLIOGRAFÍA

- ABÉLÈS, L. y CHARPIN, C.: *Arts Incohérents. Academie du dérisoire*. Catálogo exposición en el Musée d'Orsay. París, Reunión des Musées Nationaux, 1992.
- BENDAZZI, G.: *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid, Ocho y medio, 2003.
- CHARPIN, C.: *Les arts incoherents*. París, Editions Syros Alternatives, 1999.
- CRAFTON, D.: *Emile Cohl, Caricature, and Film*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- DELGADO, P. E.: *El cine de animación*. Madrid, JC Clementine, 2000.
- ENCINAS SALAMANCA, A.: *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion*. Madrid, Diábolo, 2017.
- GROJNOWSKI, D.: “Une avant-garde sans avancée. Les Arts incohérents 1882-1889”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1981, pp. 73-86.
- HERSZKOWICZ, S.: *Les Arts incohérents*. Arles, Les Editions de la Nuit, 2010.
- KAENEL, P.: “Une esthétique du bricolage: la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, N° 53, 2010, pp. 58-85.
- LOPE SALVADOR, V.: *Rasgos de vanguardia en las Artes Incoherentes*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017.
- LÓPEZ GUILLERMO, A.: *Desarrollo y evolución de las técnicas de animación e influencia en la significación fílmica*. Tesis doctoral, Universidad Católica de Murcia, 2017.
- LORENZO HERNÁNDEZ, M.: *La imagen animada. Una historia imprescindible*. Madrid, Diábolo ediciones, 2021.
- SÁNCHEZ VIDAL, A.: “Segundo de Chomón: Compás de espera para un turoloense universal”, *Artigrama*, n° 2, 1985, pp. 269-278.