

Art Nouveau y Cine. Sincronías y asincronías

José Enrique Monterde

Partimos de una constatación incuestionable: el período de plenitud del movimiento modernista en sus diferentes variedades geográficas es claramente coincidente con el nacimiento del cinematógrafo –en 1895- y los primeros tiempos del Cine, que la historiografía acostumbra a terminar al inicio de la Gran Guerra, momento que se considera ya en vías de consolidarse la institucionalización del medio cinematográfico, aún con diversos ritmos en los diversos países. Esa constatación nos puede llevar de inmediato a preguntarnos cuales hayan podido ser las interrelaciones producidas entre ambos fenómenos e intentar establecer –y ese es nuestro objetivo- el marco de análisis de las relaciones entre ese movimiento cultural y artístico llamado “Art Nouveau”, o “Modernismo” entre nosotros, y un medio tecnológico –el Cine- devenido en una industria con dimensión cultural y artística. Como veremos, esa interrelación no se agota en su etapa sincrónica, sino que desbordando una visión puramente historicista nos obliga a plantear ciertas derivaciones asincrónicas de la conexión entre Modernismo y Cine. Como se sobreentiende en una ponencia marco, aquí no pretendemos ni agotar, ni cerrar ninguna de las áreas en que se pueda organizar la investigación, sino plantear las líneas que ésta puede seguir, sugiriendo espacios de investigación concretos en el marco general de esa interrelación, vinculando los conocimientos existentes en relación a sus dos polos de interés y por tanto a los respectivos especialistas en cada materia.

Así pues, el esquema básico que proponemos seguir implica dos grandes áreas, divisibles a su vez en diversos apartados: ellas serían respectivamente el área de interrelación sincrónica y la asincrónica. La primera –la sincrónica- corresponde a los años compartidos por la presencia del movimiento modernista y el desarrollo del primer Cine, eso que viene a llamarse el cine “de los orígenes” o “de los primeros tiempos” (abandonando la denominación obsoleta de “primitivo”). En esa sincronía los ejes principales de investigación podemos establecerlos desde los siguientes parámetros:

- 1) La recepción del Cine desde la ideología del Modernismo. En la medida en que el Modernismo constituya más que un simple estilo artístico y decorativo, cabe reseñar la actitud que los círculos integrantes del movimiento mantuvieron hacia el nuevo medio, rápidamente

convertido en fenómeno popular, junto a la significación del nacimiento del Cine en su momento cultural y filosófico.

2) Las posibles concomitancias (o no) entre los primeros impulsores del medio cinematográfico y el paradigma modernista todavía vigente en ese momento histórico.

3) Los desarrollos del film como ámbito de manifestación de los diversos campos de expresión del Modernismo: literarios (adaptaciones novelísticas y teatrales al cine), visuales (escenográficas, en su doble dimensión arquitectónica e interiorista, pero también en lo relativo al vestuario y demás elementos definidores sobre todo de una tipología femenina modernista) e incluso musical (desde la música extra-fílmica, de acompañamiento a las proyecciones, hasta el ballet).

4) La sala cinematográfica en la medida en que adopten las formas arquitectónicas y decorativas asimiladas al Art Nouveau.

5) El diseño modernista aplicado al complemento gráfico del comercio cinematográfico, básicamente en el terreno del cartelismo y demás medios publicitarios.

Si abordamos la dimensión asincrónica entre la pervivencia del paradigma modernista en el cine –y el audiovisual en general- posterior al momento histórico originario y pleno del Modernismo, también podremos determinar diversos ejes de investigación y reflexión:

1) La producción modernista como base argumental en la adaptación al Cine de obras literarias, teatrales o musicales, más allá del período de vigencia del movimiento.

2) La evocación biográfica (lo que se conoce como “biopic” por “biographical-picture”) de figuras asociadas al Modernismo.

3) La arquitecturas y el interiorismo -auténticos o reconstruidos escenográficamente- del Art Nouveau como marcos espaciales de las ficciones cinematográficas, bajo un doble aspecto: como referente de la re-construcción de la escena histórica (en films ambientados en la época modernista) o como escenario de ficciones contemporáneas a la fecha de producción de los films.

4) La aproximación al Modernismo desde el cine documental.

5) La influencia modernista en ciertos géneros cinematográficos, con especial relevancia en el caso del cine fantástico, sobre todo en su modo terrorífico.

Articulando ambas áreas de interrelación, tendremos un panorama general de la relación entre el Cine y el Art Nouveau. A esbozar el contenido y significado de dichas áreas, sin más profundidad que la permitida por la duración de esta ponencia y la densidad de algunos de esos apartados, voy a dedicar el resto de mi intervención.

La interrelación sincrónica

El nacimiento del Cine a finales del siglo XIX, simultáneo en diversos países y por diferentes protagonistas, significó el encuentro entre las dos grandes tendencias filosóficas que fueron confrontándose a lo largo del siglo, basadas respectivamente en los principios del positivismo y del idealismo, manifiestos en el campo de la cultura y las artes bajo las formas del realismo y del simbolismo. De una parte, el mecanicismo de base técnica sustenta el nuevo medio cinematográfico; de otra, el fenómeno fílmico permite ampliar el universo de experiencias del espectador, incluidas aquellas que desbordan la realidad y conectan con el ámbito del sueño y la imaginación. Así, frente a la tradicional “arqueología” cinematográfica, que apuntaba hacia la inclusión del cinematógrafo en una serie de inventos técnicos (amparados bajo el incongruente concepto de “pre-cinema”), buena parte de las reflexiones contemporáneas han fijado su atención sobre otras dimensiones socio-psicológicas que determinaron la aparición del cinematógrafo.

Como señalara tempranamente Edgar Morin, “*la imaginación mecanicista del siglo XIX creó máquinas para viajar, máquinas para el trabajo, máquinas para el hogar y, en el mismo proceso, máquinas para la diversión*”¹. Pero esa nueva “máquina” correspondía a las nuevas condiciones que la implantada sociedad industrial –allí donde lo estaba- venía determinando desde décadas anteriores, pues “*la ruptura con los modelos clásicos de la visión al comienzo del siglo XIX no se ha limitado a un cambio en el aspecto de las imágenes y las obras de arte ni a un cambio en los códigos de representación. Al contrario, es indisociable de una vasta reestructuración del saber y de las prácticas sociales que ha modificado de mil maneras las facultades perceptivas, cognitivas y desiderativas del sujeto humano*”², algo que ya había indicado Walter Benjamin al referir que “*...el modo y manera de percepción humana sensible cambia según el modo de existencia de la humanidad*”³.

¹ MORIN, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*, Ed. Seix Barral, Barcelona, p. 39 (París, 1956)

² CRARY, Jonathan: *L'Art de l'observateur*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 22 (Cambridge, Mass., 1990)

Nuevas condiciones perceptivas que resultaban de que la *“introducción de nuevos medios influye en la transformación de la percepción humana (...) La percepción en la época moderna del psicoanálisis presta más atención a los pequeños movimientos –los deslices y gestos que configuran la psicopatología de la vida diaria-, y el cine expresa y celebra esta nueva conciencia de la micromecánica del significado, mientras que, por así decirlo, acostumbra al público, por medio de primeros planos, a estar atento al significado del menor movimiento, acaso “inconsciente”, como el de los dedos”*⁴. Dicho de otra manera: *“el cine figura como parte de la violenta reestructuración de la percepción humana y de la interacción efectuada por los modos de producción e intercambio industriales del capitalismo; por las modernas tecnologías como las del ferrocarril, la fotografía, la luz eléctrica, el telégrafo y el teléfono; y por la construcción a gran escala de las calles metropolitanas pobladas por anónimas muchedumbres, prostitutas y los no menos anónimos flâneurs. Visto así, el cine aparece como parte de la emergente cultura del consumo y la exhibición espectacular, alineando desde las exposiciones mundiales y los grandes almacenes hasta las más siniestras atracciones del melodrama, la fantasmagoría, los museos de cera y las morgues, una cultura marcada por la acelerada proliferación –y, por consiguiente, también por su acelerado carácter efímero y obsolecente- de sensaciones, modas y estilos”*⁵.

Esa confrontación entre el positivismo cientifista como exponente de la racionalidad y la irracional ensoñación fantástica alcanzó también al campo de las artes, constituyendo la dialéctica entre el realismo/naturalismo/impresionismo y el postromanticismo/ simbolismo...y modernismo. Como indicara Frank McDonnell, *“La querrela del romanticismo con la realidad consistía en que la realidad se había vuelto demasiado extraña al hombre, debido al desarrollo de la ciencia y la tecnología del siglo XIX (...) Y esa querrela del movimiento romántico le encaminó, en su fase de agotamiento máximo, a la doble trampa del simbolismo y el naturalismo”*⁶. Dicho de otro modo, se trataba de la confrontación entre una estética naturalista

³ BENJAMIN, Walter: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973, p. 23 (Frankfurt, 1935)

⁴ CARROLL, Noell: *Una filosofía del arte de masas*, “La Balsa de la Medusa”, A. Machado Libros, Madrid, 2002, p. 115 (Oxford, 1998)

⁵ BRATU-HANSEN, Miriam: “America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity”, en: CHARNEY, Leo-SWARTZ, Vanessa R. (ed.): *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, 1995, p. 362.

de la reproducción y otra romántica de la imaginación: de una parte el rechazo de la fotografía (o su apropiación ocultista) y de otra el intento de evocar pictóricamente la impresión visual o el relato que pretende restituir “científicamente” la experiencia vital, como propugnara Zola y la “novela experimental”. Y por supuesto, del rechazo de otras vías del arte y la arquitectura que se movían entre el academicismo –historicista o “pompiere”- y el eclecticismo.

Evidentemente el Modernismo se alineó en su sentido fuerte en la senda del Simbolismo y de una manera más débil en el predominio de lo formal; en un formalismo que se erigía como una alternativa a la eficacia funcional de la producción industrial masiva y en cadena. De ahí que por una parte, la referida al sentido fuerte, sea absurdo entender el Art Nouveau en el campo de las artes plásticas o de la arquitectura como un mero estilo o moda artística: basta comprobar las diferencias estilísticas entre los portavoces del movimiento, sean pintores –de Gauguin y Denis a Klimt y Schiele- o arquitectos –de Horta o Wagner a Guimard o Van de Velde-, para negar una identidad estilística, tal como ya ocurriera con los exponentes del Simbolismo pictórico, encarnado por artistas tan distintos estilísticamente como Moreau, Puvis de Chavanne, Redon, Böcklin o Von Stuck. El Modernismo pictórico condensa o remata esa tradición simbolista, encaminándola hacia el despliegue del arte no figurativo que protagonizarán los Kandinsky y compañía una vez superada la necesidad del “tema”. Por otra parte, la asunción modernista de las llamadas “artes menores” reivindicaba –siguiendo la tradición iniciada por Ruskin, Morris y las “Arts & Crafts”- su condición artesanal o cuando menos la exaltación de la belleza formal en liza con la funcionalidad del diseño aplicado a la producción masiva, subyugada en el doble anonimato de la fabricación y el consumo.

En esa coyuntura el cinematógrafo se permitía entrecruzar las dos tendencias enfrentadas, creando con ello el desconcierto para los seguidores de ambas. Ante todo se trataba de una nueva “máquina” que conjugaba la capacidad reproductiva de la imagen fotográfica y la ilusión de una ausencia hecha presente; de la evocación de la experiencia visual del mundo y de la posibilidad de la ensoñación en vigilia. Esas dos vías unificadas⁷ en el nuevo medio se acostumbran a asociar a las dos tendencias representadas por el cine de los hermanos Lumière y el creado por Georges Méliès, mientras que en otras latitudes la gente alrededor de Edison aunaba lo

⁶ McCONNELL, Frank: *El cine y la imaginación romántica*, G. Gili, Barcelona, 1977, p. 37 (Baltimore, 1975)

⁷ Síntesis de las artes del espacio y del tiempo que para algunos se podía aproximar al ideal de la “obra de arte total” de raíz wagneriana, algo que inspiraría a Riccioto Canudo su idea del “séptimo arte”.

espectacular y lo industrial. Una confrontación que vista desde los ojos modernistas era paradójica, puesto que de una parte la temporalidad cinematográfica permitía la captura de la luz y el movimiento real, caros al Modernismo⁸ (ejemplificados en las filmaciones de las danzas mariposas al estilo de Loïe Fuller y en el gusto por lo sinuoso y ondulado, la transformación y lo efímero), pero de otra también se abría a la fantasía, al irrealismo que el trucaje permitía⁹. Tiempo después se hablaría del Cine como “fábrica de sueños”, lo que le aproximaba a la noción del “ideo-dinamismo” que había introducido otro importante creador del Art Nouveau, el vidriero Émile Gallé; o que recogería Henri Bergson cuando en su famosa conferencia en el Institut Général Psychologique (1901), “Le Sommeil”, asoció –como recuerda Magdalena Brotons¹⁰– el mecanismo del sueño “como una visualización interior compuesta por una multitud de imágenes liberadas con una rapidez vertiginosa“, semejante al “panorama cinematográfico” donde “los acontecimientos, que conscientemente serían reconocidos como discontinuos, son comprensibles simultáneamente dentro de un único campo”.

De la misma forma, mientras los Lumière desarrollaban su “maquina” en un marco plenamente industrial (y con ello abrían el camino que seguirían Pathé o Gaumont hacia la constitución de una nueva industria, tal como Edison y sus émulo norteamericanos harían en su país), Méliès se mantenía en la tradición artesanal, esa que en buena medida le llevaría al fracaso empresarial en su confrontación con la dimensión industrial del Cine, pero que le aproximaba a uno de los ideales del Art Nouveau¹¹. Y una última observación sobre la dicotomía Lumière-Méliès asimilable a la posición modernista: mientras que los promotores del cinematógrafo apuestan por la profundidad (véase *La llega del tren...*), el cine de Méliès lo hace por una planimetría más cercana al decorativismo de las superficies planas del Art Nouveau.

Ante esa situación, ¿cual podía ser la recepción del nuevo medio cinematográfico desde las filas del Modernismo? Ante todo, aclaremos que casi nada podemos decir en relación a la

⁸ De hecho, en los antecedentes del cinematógrafo que significaron los estudios sobre la descomposición del movimiento de Étienne Jules Marey ya encontraríamos una sensibilidad próxima al tratamiento de lo corporal en la renovación de la danza de finales del XIX y principios del XX.

⁹ En cierto modo, esa dicotomía se mantendrá a lo largo de toda la historia del Cine, tal como planteó décadas después André Bazin al hablar de los cineastas que “creen en la realidad” y aquéllos que “creen en la imagen”.

¹⁰ BROTONS, Magdalena M.: *El cinema, art de la modernitat*, Hiperdimensional, Palma de Mallorca, 2004, p. 93.

¹¹ En cierto modo, esa dicotómica manera de entender la naturaleza del Cine sería equivalente a la diferencia entre el diseño singular y artesanal del Art Nouveau frente al diseño industrial que promoverá desde Múnich el Deutsche Werkbund a partir de 1907.

opinión concreta de los adalides del Modernismo, pues existen pocas referencias directas al Cine en esos sus primeros años. Algunas reflexiones –o simplemente opiniones- de escritores cercanos al Modernismo como Amado Nervo¹², Horacio Quiroga¹³ y Gabrielle D’Annunzio¹⁴, mientras que en el caso español, entre los reconocidos como modernistas destaca casi en exclusiva Manuel Machado. En él, más allá de su referencia al cine en uno de sus poemas (“Vagamente”), incluido en *Caprichos*, hay que esperar hasta 1917 para encontrar, dentro de la sección teatral que mantenía en el periódico *El Liberal*, dos textos -*La cuestión del cinematógrafo* y *El secreto del cine*- favorables a la artísticidad del nuevo medio cinematográfico, dentro del habitual debate sobre las relaciones entre Cine y Teatro; un entusiasmo que menguará en sus posteriores y numerosas alusiones al Cine¹⁵. Cabe aludir también, sin respaldo explícito, la influencia que se ha adjudicado al Cine precisamente en la renovación teatral que significó la obra de Valle-Inclán o a cierto interés –tampoco explicitado- de Juan Ramón Jiménez. En el ámbito catalán, especialmente afecto al Modernismo, tampoco se dio una razonable conexión entre un movimiento que comenzaba a decaer y un medio artístico que comenzaba a desarrollarse. Ni los primeros impulsores del cinematógrafo se contaban entre los modernistas, ni éstos parecieron interesarse por el cine, más allá de las actividades cinematográficas de Adrià Gual iniciadas con su colaboración en la barcelonesa Sala Mercè o algunos textos periodísticos de Rusiñol o Maragall, tampoco especialmente favorables al Cine en su confrontación con el Teatro (a diferencia de Gabriel Alomar), aunque desde luego menos virulentamente destructivos que la gran campaña anticinematográfica que desarrolló el Noucentisme¹⁶.

¹² En un artículo sin título publicado en *La Semana* el 28 de marzo de 1898, reproducido en “Artículos-Crónicas”, *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1972, p. 776.

¹³ A él se le deben las siguientes palabras: “*El cine posee esta gran fuerza de sugestión: la de la doble vista, de la alucinación flagrante, del ensueño materializado en un rincón de la pantalla*”. Además el Cine aparece en diversos cuentos suyos posteriores, como *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), *El espectro* (1921), *El puritano* (1926) y *El vampiro* (1927)

¹⁴ “Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di transfigurazione”, en *Corriere della Sera*, 28 de noviembre de 1914.

¹⁵ Poema que versa así: *En el cinematógrafo / de mi memoria tengo / cintas medio borrosas...¿Son escenas / de verdad o de sueño?*. En: MACHADO, Manuel.: *Obras Completas*, Plenitud, Madrid, 1947, p. 63. Referencias que también encontramos en alguna prosa de Rubén Darío, donde utiliza, sin mucho sentido, la palabra “film”, aunque en ella no se refiera para nada al cine. Es el caso de las impresiones y comentarios rotulados genéricamente “Films de París”, reunidos en el volumen *Todo al vuelo*, tal como señala Rafael UTRERA en: *Modernismo y 98 ante el cinematógrafo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981.

¹⁶ Sobre estos aspectos de la relación entre los primeros tiempos del Cine en Cataluña y el Modernismo son básicos los trabajos de Joan M. Minguet, Palmira González y Marc Fontbona.

Si de la actitud de los modernistas hacia el Cine –y de los cinematografistas hacia el Modernismo- pasamos a la posibilidad de los films como manifestaciones modernistas o de éstas como inspiradoras de determinadas propuestas fílmicas, el campo se nos amplía en alguna medida. De entrada, cabe decir que la propia voluntad documentalista de buena parte del primer Cine ofrece la posibilidad de captar aquellas muestras del Modernismo que podían ocupar el espacio público, de la misma forma que la ficción fílmica podía, sin un programa previo, desarrollarse en ciertos ambientes que pudieran corresponder al interiorismo modernista.

Las tan abundantes “vistas urbanas” iniciadas por los cameraman Lumière, que predominan en los primeros años del cinematógrafo, en absoluto hurtaban los elementos del mobiliario urbano, las fachadas de edificios del “Art Nouveau” o simplemente el palpitar de la muchedumbre urbana, sus modos y modas, etc. En ese sentido cabe rastrear en esas imágenes básicamente urbanas¹⁷ los rastros del diseño modernista; de la misma manera que en el cine de ficción la escenografía de interiores rodados en estudio –pues las condiciones técnicas no permitían trabajar en escenarios reales- también podrá remitir a la decoración modernista, de la misma forma que lo hará el vestuario, el peinado, la joyería, configurando por ejemplo esa nueva imagen de la mujer que el Cine explotará bajo diversas formas.

Si repasamos la filmografía de los primeros años del Cine podemos localizar una serie de títulos que en alguna medida tienen conexiones con el movimiento (o tal vez el momento) modernista. No obstante, observemos que en los años inmediatos a la aparición del cinematógrafo, el atractivo espectacular radicaba más en el propio aparato, en la presentación y explotación del nuevo medio, que no en el contenido de sus sesiones. Cuando esa situación se invirtió, el propio Modernismo comenzaba su declive y el Cine buscó su legitimación cultural en otros territorios menos arriesgados. Así, el lanzamiento del “film d’art”, hacia 1908, fijó su atención mucho más en la literatura y teatralidad convencional y en el academicismo propio de la pintura “de historia” y del modo “pompier”, que no en la fantasía modernista.

Sin ánimo de exhaustividad, podemos recordar algunos ejemplos, como los antecitados films aparentemente ejecutados por la bailarina americana Marie Louise (Loïe) Fuller¹⁸, ícono

¹⁷ Por ejemplo en la recopilación que propuso Nicole Vedrés en *Paris 1900* (1947) recopilando fragmentos de films de esa época.

¹⁸ Para mayor información: LISTA, Giovanni: *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Stock Editions d’Art Somogy, París, 1994.

vivo del Art Nouveau, modelo para Toulouse-Lautrec y Rodin¹⁹, que si bien alcanzó su definitiva consagración con su propio teatro en la Expo parisina de 1900 (en un edificio debido al arquitecto Henri Sauvage), sus danzas serpentina –esa “música visual” en palabras de Germaine Dulac- ya habían sido filmadas desde 1894, por Edison, los Sklanadowski, los Lumière, Segundo de Chomón y Alice Guy²⁰, aunque fueron interpretadas por imitadoras suyas²¹, salvo tal vez en el film Gaumont *Je sais tout* (1907)²². Por otra parte, apenas existen presencias de figuras del Modernismo en materiales fílmicos de la época, luego recuperados en documentales y programas televisivos: es el raro caso de Gustav Klimt en *Lebensraum Belvedere* (2016), dentro de la serie alemana *Mythos Geschichte*.

Más allá de la presencia personal, cabe revisar en que medida el Cine se apropió de la iconografía modernista. En ese sentido es interesante remarcar el protagonismo del más importante cineasta español de aquellos años: Segundo de Chomón. Durante su segunda etapa parisina, trabajando para la Pathé (1906-09), realizó tres breves films bajo el influjo del “japonesismo”: *Les fleurs animées* (1906), *Les Ki-ri-ki. Acrobates japonais* (1907) y *Les papillons japonais* (1908). También asumió la figura modernista de la “mujer-mariposa”²³ o la “mujer-escarabajo” en otros dos films: *Le charmeur* (1906) y *Le scarabée d’or* (1907).

Otro factor clave de la iconografía modernista es la imagen de la mujer, la estetización de la figura femenina, a medio camino entre el objeto pasivo e inocente del voyeurismo y el carácter castrador de la mujer fatal, herencia algo disminuída del Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo²⁴. De la inocencia de las vírginales jóvenes prerrafaelitas surgirá un modelo femenino cinematográfico que encarnarán muy bien las protagonistas de los films de David W. Griffith, encarnadas por actrices como Lillian Gish, Mary Pickford o Mae Marsh; de la “mujer

¹⁹ No olvidemos que como en la revolución escénica wagneriana, Fuller forzaba a oscurecer la sala durante sus ejecuciones, anticipando así la oscuridad que acompañaría a la proyección cinematográfica, Recordemos que la figura de Fuller sería evocada en *La bailarina* (La Danseuse, 2016), biopic de Stéphanie di Giusto.

²⁰ Sobre las relaciones entre danza y el primer cine, véase “Modern Movement, Dance and the Birth of Cinema”, el primer capítulo de: BRANNIGAN, Erin: *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

²¹ La más destacada de las cuales fue Annabelle Whitford Moore –intérprete en agosto de 1894 de *Annabelle Serpentine Dance-*, junto a Mademoiselle Bob Walter o Miss Lina Esbrard

²² Según otras fuentes también se identifica a la auténtica Fuller en un film Lumière, *Danse serpentine* (1897). Anotemos que años después, en 1920, dirigió un film, *Le lys de la vie*, curiosamente protagonizado por el futuro René Clair, pero en el que no intervino como actriz.

²³ Una figura de “mujer-mariposa” que se correspondía con la obra del joyero René Lalique hacia 1897-98.

²⁴ Obra clave en este ámbito es: BORNAY, E.: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990.

fatal”, de plena raigambre simbolista, nacerá el tipo de la “vamp”, que se ofrecerá bajo diversas variantes en las primeras décadas del Cine y que encontrará su inspiración en personajes como Salomé, Pandora, Medea, Judit, Dalila, Cleopatra, Lucrecia Borgia, etc. Así podemos encontrar en la danesa Asta Nielsen un antecedente de la “vamp” hollywoodense, al tiempo que el melodrama cinematográfico italiano de la primera mitad de la década de 1910, conocido como el cine “de las divas” ante el predominio de sus actrices, ofrece las dos variantes señaladas: desde las jóvenes víctimas inocentes hasta las mundanas mujeres fatales. Los nombres de Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Itala Almirante Manzini, Hesperia, Leda Gys, etc. jalonan esos films muy cercanos al modo escénico de Gabrielle D’Annunzio²⁵. Y todavía, cuando el Art Nouveau ya es historia, aparecen variantes que van desde la Irma Vep, interpretada por Musidora en la serie de *Les Vampires* (1915-16), de Louis Feuillade, hasta la estrella hollywoodense Theda Bara, idónea encarnación de mujeres tan fatales como la vampira de *A Fool There Was* (F. Powell, 1915), *Carmen* (R. Walsh, 1915), *The Eternal Sappho* (B. Bracken, 1916), *Camille* (1917), *Cleopatra* (1917) y *Salome* (1918), las tres últimas dirigidas por J. Gordon Edwards. Precisamente sería Salomé uno de los personajes más explotados, con otras cuatro versiones en el período de consolidación del espectáculo cinematográfico²⁶, incluso como vehículo de algunas de las primeras estrellas femeninas.

El desarrollo del Cine requirió la definición de un nuevo tipo arquitectónico: la sala cinematográfica. Partiendo de establecimientos preexistentes o modestos barracones de feria, a medida que el comercio se fue consolidando, fueron necesarios nuevos edificios destinados básicamente a la exhibición de los films. Ciertamente es que la plena efervescencia del sector llegaría a partir del final de la primera década del siglo XX, cuando ya el modelo Art Nouveau estaba declinando y que la plenitud arquitectónica llegaría con la aportación del “Art-Deco”, pero no dejan de haber muestras edilicias afines al Modernismo. A modo de ejemplo, recordemos un edificio emblemático, hoy en uso tras su restauración: el Cine Doré de Madrid. Inaugurado como cine el 19 de diciembre de 1912 con capacidad para 1.250 espectadores, distribuidos entre planta baja y dos pisos (además de un jardín y un salón para fumadores), cuando fue remodelado en

²⁵ Pensamos en títulos como *L’amore mio non muore* (M. Caserini, 1913) o en las tres adaptaciones de Henri Bataille, dirigidas por Carmine Gallone: *La donna nuda* (1914), *La marcia nuziale* (1915) y *La Falena* (1916) todas ellas con Lyda Borelli; *Il fuoco* (G. Pastrone, 1915), con Pina Menichelli; *La Bohème* (A. Palermi, 1917), con Leda Gys; o la propia *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), con Italia Almirante Manzini.

²⁶ Concretamente a cargo de J. Stuart Blackton (1918), A. Capellani (1908), U. Falena (1910) y Ch. Bryant (1923)

1923 bajo el estilo modernista que, tras cerrar en 1963, en su muy posterior restauración y conversión en 1989 en sede de la Filmoteca Española también se conservó.

La primera gran sala parisina, el Omnia Pathé, inaugurada en el 14 de diciembre de 1906 en el nº 5 del boulevard Montmartre, fue probablemente el primer gran cine de esa ciudad, introduciendo algunos elementos asimilables al Art Nouveau. Pocos años después, el 11 de octubre de 1911, llegó la réplica de la casa Gaumont, con el Gaumont-Palace, que alcanzó las 6.000 localidades. Esa dinámica se dio en general en todos los países donde la industria cinematográfica iba arraigando; por citar un ejemplo, pese a su fachada “decó” hay que mencionar el Théâtre Tuschinsky de Amsterdam, auténtico museo modernista en su interior. Por supuesto, tampoco faltaron las aproximaciones al Art Nouveau en diversas salas barcelonesas, comenzando por el pionero Cine Diorama, inaugurado el 27 de septiembre de 1902 en la plaza Buensuceso con la decoración de la fachada y del interior debidos a Salvador Alarma, presentando un espectáculo homónimo, pero pasando a la proyección cinematográfica en sesiones nocturnas ya el 21 diciembre del mismo año²⁷.

Mayor vinculación con el Modernismo tuvo la Sala Mercé, abierta en un inmueble de la familia Fontcuberta, en el nº 4 de la Rambla dels Estudis, por el pintor Lluís Graner i Arrufí el 3 de noviembre de 1904, bajo diseño del propio Antoni Gaudí²⁸. En ella se desarrollaron diversos espectáculos²⁹, incluido el cinematográfico que sería ya el prioritario a partir de 1908 (activo hasta 1913), cuando Graner, arruinado, abandonó la empresa. Constaba de cuatro espacios: vestíbulo, sala de espera, sala de espectáculos multiusos (con un techo y unas paredes llamativamente sinuosas) para 200 espectadores y un subterráneo que años más tarde

²⁷ Se pueden citar otras salas cinematográficas barcelonesas afectadas por el Modernismo: Beliógrafo (Puerta de la Paz, 1901-04) y (Rambla 31, 1904-17), Lumière (Paralelo 78-80, 1903-04), Letamendi (Pza. Letamendi 17, 1908-12), Bohemia (Floridablanca 135, 1910-43), Condal (Xifré 14, 1910-89), Bohemio (Cruz Cubierta 44-46, 1911-81), Condal (Paralelo 91, 1911-82), Iris Park (Valencia 177-179, 1911-1972), Ideal (Gran Vía 605-607, 1911-24), Royal (Aribau 6, 1912-72) y Monumental (Sant Pau 89-91, 1918)

²⁸ MINGUET, Joan M^a: “La Sala Mercé de Lluís Graner (1904-1908); un epígon del modernisme”, *D’Art*, nº 14, Universitat de Barcelona, marzo 1988; MINGUET, Joan M^a: “La ‘Sala Mercè’, el primer cinematógrafo de la burguesía barcelonesa (Con unas precisiones sobre la primera etapa de Segundo de Chomón en Barcelona)”, *Actas del V Congreso de la AEHC*, CGAI, La Coruña, 1995, pp. 63-71; y GONZÁLEZ, Antoni: “La sala Mercè, el hasta ahora oculto cine de Antonio Gaudí”, *Loggia. Arquitectura y Restauración*, nº 9, Universitat Politècnica de Valencia, 1999, pp. 16-21.

²⁹ Entre los colaboradores de la sala se contó con Ramón Casas, Enric Granados, Santiago Rusiñol, Enric Morera, Lambert Escalé, Miquel Costa i Llobera o Salvador Alarma.

contendrían unas exitosas “Grutes Fantàstiques”. El director artístico de la Sala hasta 1906 fue Adrià Gual³⁰, sin duda el modernista catalán más vinculado al Cine, puesto que años después, entre 1914 y 1915 fue director artístico de la compañía de producción Barcinógrafo, llegando a realizar ocho films en su seno en seis meses; entre esos títulos inspirados en el “film d’art” se cuenta –y es el único conservado- *Misteri de dolor*, el único que adapta una de sus obras teatrales, netamente inscrita en su estilo simbolista.

Dentro del comercio cinematográfico hay otra área donde las formas del Art Nouveau pudieron tener acogida: el cartel. Como en el caso de la arquitectura, hay que decir que la floración del cartelismo cinematográfico coincidió con la extenuación del cartel modernista, aunque su influencia se prolongó bastante más allá de sus mejores momentos, sobre todo aplicado a ciertos géneros o personajes míticos, bíblicos o históricos. Desde luego, ninguno de los grandes exponentes del cartelismo Art Nouveau –como Alfons Mucha, Jules Chéret, Henri Meunier, Henri Privat, Gesmar, Téofile Steinlen, Ramón Casas, etc.- se rebajaron a trabajar para el Cine, a diferencia de lo ocurrido en relación al Teatro, la industria editorial o la publicidad en general. No obstante, es evidente que sus estilos –como el del tempranamente muerto Audre Beardsley- influyeron sobre los cartelistas cinematográficos.

La interrelación asincrónica

No es fácil determinar la presencia literaria del Modernismo en el cine posterior a la época de su eclosión. De hecho, ya resulta complicado hablar de una literatura asimilable al Art Nouveau, movimiento centrado en el efecto visual y el universo de los objetos, con un afán netamente decorativo, por lo que en general el campo literario se abre hacia todas aquellas tendencias que se apartan de las corrientes realistas y naturalistas, englobando desde el Simbolismo al Esteticismo y Decadentismo, por no hablar del concepto internacional de “modernism”, que no debe confundirse con lo que así se entiende en el área hispana, y que en realidad identificaríamos con los orígenes de la literatura moderna, cuando pensamos en nombres como Rilke, Valéry, Proust, Kafka, Joyce o Elliot. Más allá del caso del modernismo hispanoamericano, se podría decir que el Art Nouveau se apoyó en la temática, la iconografía, el

³⁰ Gual llegó a proclamar que el cinematógrafo tenía un futuro prometedor como “*espectáculo llamado a fines elevados, cuando recaiga por completo en manos de quien lo sepa aprovechar adecuadamente para la cultura pública*”.

ocultismo y la exaltación de la belleza formal que simbolistas, esteticistas y decadentistas, pero no generó una literatura propia.

Otra cosa es que más allá de la adaptación cinematográfica de obras procedentes de la literatura simbolista (de Wilde³¹ a Huysmans, de Maeterlinck a George³²), el conjunto de adaptaciones de novelas y obras teatrales procedentes de los tiempos de la llamada “Belle Epôque” se haya visualizado frecuentemente con las formas cercanas al Art Nouveau, en sus diversas facetas, o al menos con un cierto sincretismo decorativo que evoca de forma más o menos estereotipada los ambientes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pongamos el ejemplo de algunos films de Luchino Visconti, sea *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971), incluso *Confidencias* (Gruppo di famiglia in un interno, 1974) –inspirada en la figura de un esteticista tardío como Mario Praz- o sobre todo *El inocente* (L’innocente, 1976), directamente basada en la novela de Gabriele D’Annunzio publicada en 1892. Pero el decorativismo viscontiano no fue una estricta novedad, pues ya en las postrimerías del Fascismo y dentro del llamado “caligrafismo” cinematográfico italiano, abundaron las adaptaciones de autores como Emilio De Marchi o Antonio Fogazzaro³³, con especial importancia de directores artísticos como Virgilio Marchi, Gino Carlo Sensani o Antonio Valente.

Si pasados los años no han dejado de hacerse numerosas versiones de obras de Oscar Wilde, tampoco ha faltado la presencia de algunos autores del período visualizado por el Art Nouveau, aunque en algunos casos esas novelas u obras teatrales han sido “actualizadas”, por lo que su entorno visual ha abandonado el contexto de su publicación. Por ejemplo, podemos aludir al *Journal d’une femme de chambre*, publicada por Octave Mirbeau³⁴ en 1902; a las diversas

³¹ Sería casi interminable reseñar todas las adaptaciones cinematográficas de obras de Oscar Wilde, a partir de las primeras versiones de *Salomé* o la danesa (A. Strom, 1910) y estadounidense (Ph. Smalley, 1913) de *El retrato de Dorian Gray*, obra que sólo ella ha alcanzado hasta 17 versiones filmicas (y no contamos las televisivas).

³² Poeta alemán que juega un importante papel de *El asado de Satán* (Santansbraten, 1976), de Rainer W. Fassbinder.

³³ En dos espléndidos films de Mario Soldati, nada inferiores al posterior Visconti: *Tiempos pasados* (Piccolo mondo antico, 1941) y *Malombra* (1942). A ellos cabría añadir *La bella addormentata* (L. Chiarini, 1942) o *Giacomo l’idealista* (A. Lattuada, 1943), según De Marchi.

³⁴ Baste recordar las respectivas versiones filmicas a cargo de M. Martov (1915). Jean Renoir (1946), Luis Buñuel (1964), Jesús Franco (1974), Bruno François-Boucher (2011) y Benoit Jacquot (2015). A ello añadamos la adaptación de *Le jardin des suplices* (editada en 1899) por Christian Gion (1976) y por Jesús Franco, con el curioso título de *El abuelo, la condesa y Escarlata la Traviesa* (1992).

aproximaciones a Marcel Proust³⁵; las numerosas versiones de Arthur von Schnitzler, desde la *La ronda* (1897), por Max Ophuls –que ya había filmado *Amoríos* (Liebeleis, 1933)- hasta la actualización de *Traumnovelle* por Stanley Kubrick en *Eyes Wide Shut* (1999); *La Femme et le pantin* (1898) de Pierre Louys, que inspiró tanto *The Devil is a Woman* (1935), de Josef von Sternberg, como *Ese oscuro objeto de deseo* (Cet obscur objet du desir, 1977); o las adaptaciones a cargo de James Ivory de E.M. Forster, como *Una habitación con vistas* (A Room with a View, 1986), *Maurice* (idem, 1987) y *Regreso a Howards End* (Howards End, 1992), a partir de las novelas de 1908, 1913 y 1910. Y ello sin dejar de recordar los intentos –por lo general poco logrados- de abordar algunos títulos señeros del tiempo del Simbolismo y sus epígonos³⁶, junto a ciertas obras procedentes del modernismo hispano, aunque en este caso, salvo las adaptaciones de Valle-Inclán³⁷, apenas están vinculadas a la época de la publicación original, sea porque se trate de dramones históricos (caso de Marquina o Villaespesa), sea porque su edición corresponda a tiempos posteriores a la adscripción modernista³⁸ (como ocurre con Manuel Machado. Juan Ramón Jiménez, Rómulo Gallegos o Rafael Sánchez-Mazas).

Otra vía de aproximación asincrónica al Art Nouveau viene dada por los films que abordan aspectos biográficos de alguna de sus figuras representativas; es lo que en la jerga cinematográfica se conoce como “biopic” (contracción de “biographical-picture”). De nuevo el precursor Oscar Wilde ha sido el más frecuente protagonista de esos films³⁹, pero aquí encontramos también algunos biopics pictóricos, dos sobre Schiele –*Egon Schiele-Exzesse* (H.

³⁵ Las más significativas tal vez sean *Un amor de Swann* (Un amour de Swann; V. Schlöndorff, 1984), *Le Temps retrouvé* (R. Ruiz, 1998) y *La Captive* (Ch. Akerman, 2000), además de la adaptación televisiva en la mini-serie *À la recherche du temps perdu* (2011) realizada por Nina Companez.

³⁶ Entre ellos cabe recordar los intentos sobre obras de tan difícil plasmación fílmica como *À rebours* (Huysmans), *Les chants de Maldoror* (Ducasse), *Ubu roi* (Jarry) u otras piezas de Léon Bloy, Marcel Schwob, Maurice Barrés, Georg Trakl, Charles Péguy o Ambroise Bierce.

³⁷ Siendo sin duda las más interesantes en relación al personal “modernismo” del escritor, más allá de sus logros. Recordemos títulos como *Sonatas* (J.A. Bardem, 1969), *Flor de santidad* (A. Marsillach, 1973), *Beatriz* (G. Suárez, 1976), *Luces de bohemia* (M.A. Díez, 1985) y *Tirano Banderas* (J.L. García Sánchez, 1993), a las que cabría añadir numerosas producciones televisivas. Como las series dedicadas a las *Sonatas* (1982-83) y *Martes de carnaval* (2008).

³⁸ Lo cual no obsta para que rememoremos las tempranas versiones de obras de Pedro de Répide, dirigidas por Rafael Salvador –*La España trágica* o *Narración de un soldado* (1918), *El Madrid de los abuelos* (1925) y *Las entrañas de Madrid* (1925)- y un título importante del cine español: *La torre de los siete jorobados* (E. Neville, 1944), según la novela de Emilio Carrere publicada en 1920, aunque recogiendo textos anteriores.

³⁹ Cuando menos se pueden citar tres títulos: *Oscar Wilde* (G. Rattoff, 1960), *Los juicios de Óscar Wilde* (The Trials of Oscar Wilde; K. Hugues, 1960) y *Wilde* (B. Gilbert, 1997).

Vesely, 1980) y *Egon Schiele: Tod und Mädchen* (D. Berner, 2016)-, uno sobre Munch –*Edvard Munch* (P. Watkins, 1974)- y otro dedicado a Gustav Klimt –*Klimt* (R. Ruiz, 2006)-, aunque también podemos remontarnos a precursores como Toulouse-Lautrec, Gauguin, Rodin o Camille Claudel⁴⁰. Dentro de este tipo de film cabe abrir un apartado dedicado a la figura de Antonio Gaudí, objeto biográfico de varios films, como *Gaudí* (J.M. Argemí, 1960), *Gaudí, una visión inacabada* (J. Alaimo, 1974) –con López Vázquez encarnando al arquitecto- y el espléndido film-ensayo *Gaudí* (1989), de Manuel Hueriga.

Si el biopic ofrece visualizar a las figuras del tiempo del Art Nouveau desde la ficción, los auténticos espacios originales se han convertido en escenario fílmico contemporáneo. Bien sea en el esfuerzo de reconstrucción ficcional del pasado en el seno del cine histórico⁴¹, bien como marco escenográfico de historias contemporáneas que pueden ofrecer no sólo la belleza de unos edificios o interiores, sino el efecto de reconocimiento por parte del público, en la medida en que se trate de lugares bien conocidos. Tomemos como ejemplo un espacio que nos es muy cercano: la Barcelona finisecular y del momento modernista. Con el lejano antecedente de *Mariona Rebull* (J.L. Sáenz de Heredia, 1947) –que tendría su lejana continuidad en la serie televisiva *La saga de los Rius* (P.A. López, 1976-77)- prácticamente todos los films que han evocado la Barcelona de entonces⁴², en un momento u otro se han escenificado en lugares auténticos asociados a aquel momento histórico, con mayor o menor adecuación cronológica, pero siempre bajo un “aire” modernista.

Pero en la medida en que el Modernismo se ha identificado internacionalmente con Barcelona, su escenografía también ha sido aprovechada desde una mentalidad puramente

⁴⁰ Al primero están dedicadas en alguna medida *Soberbia* (The Moon and Sixpence; A. Lewin, 1942) y plenamente *Oviri* (H. Carlsen, 1986) y *Paradise Found* (M. Andreacchio, 2003), además de sus apariciones en biopics centrados en Van Gogh. Toulouse-Lautrec lo encontramos como protagonista en *Moulin Rouge* (id.; J. Huston, 1952), *Toulouse-Lautrec* (id.; R. Planchon, 1998) y *Moulin Rouge* (B. Luhrmann, 2001). Y Rodin tiene su biopic en *Rodin* (id.; J. Doillon, 2017). Además de aparecer en el primero de los dos films dedicados a Camille Claudel: *La pasión de Camille Claudel* (Camille Claudel; B. Nuytten, 1988) y *Camille Claudel 1915* (idem; B. Dumont, 2013).

⁴¹ Aquí las referencias son tan numerosas que sólo apuntaremos algunos títulos: *París, bajos fondos* (Casque d’Or; J. Becker, 1952), *Jules y Jim* (Jules et Jim; F. Truffaut, 1862), *El mensajero* (The Go-Between; J. Losey, 1970), *Las dos inglesas y el amor* (Les deux anglaises et le continent; F. Truffaut, 1971), *Novocento* (idem; B. Bertolucci, 1976), *Fanny y Alexander* (Fanny och Alexander; I. Bergman, 1982) o *Un domingo en el campo* (Un dimanche à la campagne; B. Tavernier, 1984).

⁴² Obviamente estamos pensando en títulos como *La ciutat cremada* (A. Ribas, 1976), *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1979), *Victoria* (A. Ribas, 1983-84), *La febre de l’or* (G. Herralde, 1993), *La ciudad de los prodigios* (M. Camus, 1999) e *Inconscientes* (J. Oristrell, 2004).

turística en algunos films de cineastas extranjeros, con especial –pero no única- atención hacia los espacios creados por Gaudí. El punto de partida fue *El reportero* (Professione: reporter, 1975), donde Michelangelo Antonioni situaba una importante escena con Jack Nicholson y María Schneider en las terrazas de la Pedrera; y el punto más alto –turísticamente hablando- de esa curva lo alcanzó Woody Allen en *Vicky Cristina Barcelona* (2008), donde el deambular de los personajes se convierte en un auténtico itinerario gaudiniano⁴³ (Parque Güell, La Pedrera, la Sagrada Familia,...)⁴⁴. Y en medio de esa curva, un film del más internacional cineasta español, *Todo sobre mi madre* (1999), donde Pedro Almodóvar también sitúa escenas en la Casa Ramos la Sagrada Familia o el Palau de la Musica.

Cerca nuestro tenemos ejemplos abundantes si nos referimos a la obra de Gaudí y el modernismo catalán: no se pretende ninguna reflexión o evocación profunda, sino aprovechar unas escenografías dadas y muy reconocibles donde ambientar algún momento de la acción en cuanto histórica o simplemente aprovechar su valor turístico. Por supuesto que operaciones semejantes se pueden hacer respecto a otras ciudades cuna del Art Nouveau: ¿quién no recuerda a Marlon Brando persiguiendo a María Schneider en el antiguo puente de Passy (hoy Bir-Hakeim) construido en 1905, en *El último tango en París* (Last Tango in Paris; B. Bertolucci, 1972), o Leonardo Di Caprio en *Origen* (Inception; Ch. Nolan, 2010)? Y algo parecido podríamos decir de la gran noria del Prater o el Hotel Sacher vieneses en *El tercer hombre* (The Third Man; C. Reed, 1949).

Más acá de las ficciones fílmicas, basadas en la reconstrucción histórica o en tramas contemporáneas, otra opción del Cine en su relación con la época del Art Nouveau es la aproximación documental. Se trata, pues, de elaborar un discurso que reutiliza los materiales audiovisuales –fílmicos, pero también fotográficos, pictóricos, sonoros, etc.- originados en la época evocada, junto a otros materiales producidos a propósito, sea con intenciones informativas o didácticas, por lo general en el terreno del corto o medimetro y donde los largometrajes son excepción. Evidentemente esa filmografía documental puede abordar aspectos muy diversos: generales sobre la época, particulares sobre una tendencia o temática, sobre un artista o algún

⁴³ Aunque no solamente gaudiniano, pues también aparecen en el film otros lugares modernistas como el Hospital de Sant Pau, la Casa Fuster o los Quatre Gats...

⁴⁴ Tampoco faltan la Sagrada Familia o el Parque Güell en *Tardes de Gaudí* (Gaudi Afternoon; S. Seideman, 2001) y en *Una casa de locos* (L'Auberge espagnole; C. Klapisch, 2002).

artesano concretos, sobre una especialidad (arquitectura, artes plásticas, diseño,...), sobre alguna de las capitales importantes dentro del Art Nouveau, etc. Por supuesto que la calidad, profundidad o interés de esos documentales puede ser muy diversa; muchos hay puramente rutinarios (pensemos en numerosos trabajos televisivos), olvidando hasta qué medida también el cine documental puede ser creativo, tener un valor en sí mismo más allá del valor de lo evocado.

Por supuesto que se pueden localizar numerosos documentales que abordan algún aspecto concerniente al Art Nouveau o el Modernismo, pero lamentablemente los títulos que hayan pasado a la historia del documental o que aporten una visión más creativa y menos convencional más que escasean, simplemente no existen. Ciertamente que en el momento de plenitud del documental de arte se debe un *Paul Gauguin* (1950) a Alain Resnais; o que Pierre Kast y Jean Grémillon realizaron *Les Charmes de l'existence* (1950), sobre la pintura francesa a finales del XIX, a través de los Salones entre 1860 y 1910 (y por tanto en buena parte ajeno al Art Nouveau), pero poco más hay entre los mejores documentales artísticos. Sin embargo, sí hay dos títulos documentales que ofrecen un extraordinario interés en cuanto al conocimiento de la Belle Époque: *Ceux de chez nous* y *Paris 1900*. En el primero, realizado en 1915, Sacha Guitry nos presenta durante sus 22 minutos de duración⁴⁵ la presencia de aquellas personalidades que para el cineasta y hombre de teatro francés destacan en ese su tiempo, siendo imágenes rodadas expresamente para el film. Su origen radica en la réplica que, en plena guerra, Guitry quiere hacer ante una proclama de intelectuales alemanes en pos de la superioridad de la cultura germana; de ahí la profusión de artistas e intelectuales que aparecen en persona ante la cámara⁴⁶. El hecho de que entre los intervinientes apenas hubiese figuras claramente vinculadas con el Art Nouveau en cualquiera de sus facetas, puede resultar muy significativo de su lugar en el seno de la “gran” intelectualidad francesa...

El segundo título, *Paris 1900*, realizado por Nicole Vedrès en 1946, premio Louis Delluc en 1947 y estrenado en 1948, es más interesante en la perspectiva del conocimiento de esa Belle Époque que amparó al movimiento Art Nouveau. Se trata de un montaje de 79 minutos a base de

⁴⁵ En 1939 Guitry sonorizó esa primera versión con comentarios que reproducían exactamente lo dicho por las personalidades filmadas ante la cámara, añadiendo también unos planos de su padre inexistentes en la primera versión. Y en 1952 todavía realizó una nueva versión de 44 minutos, presentándose él mismo en su despacho filmado por Frédéric Rossif.

⁴⁶ La nómina de intervinientes en *Ceux de chez nous* es la siguiente: André Antoine, Sarah Bernhardt, Edgar Degas, Henri Desfontaines, Jane Faber, Anatole France, Octave Mirbeau, Claude Monet, Auguste Renoir, Henri-Robert, Auguste Rodin, Edmond Rostand y Camille Saint-Saëns,

extractos de más de 700 films de actualidades realizados entre 1900 y 1914 que –con un montaje a cargo de Yannick Bellon y Alain Resnais- reflejan múltiples aspectos de la vida de entonces. Arrancar con el año de la Exposición parisina de 1900 ya es significativo, pues ése fue el momento de mayor eclosión del movimiento o estilo Art Nouveau⁴⁷. De hecho, esa utilización de materiales de las “actualidades” procedentes de aquellos años⁴⁸ dio lugar a otras producciones, caso del cortometraje *Lumière* (1953), de Paul Paviot, o el montaje homónimo de Marc Allegret (1968), ambos a partir de las filmaciones de los camarógrafos de la casa; o en otra perspectiva, un film como *Le Grand Méliès* (1952), de Georges Franju, recogiendo escenas de los films del pionero del cine de trucos.

El último aspecto que vamos a tratar implica una curiosa conexión entre la sensibilidad Art Nouveau y el desarrollo del género cinematográfico⁴⁹ que conocemos como fantástico y más concretamente en el ámbito de cine de terror. Parece evidente que después de décadas de rechazo del Art Nouveau o Modernismo desde el auge del movimiento “moderno” y las vanguardias, desde los años sesenta se produjo un “revival” del estilo modernista que hizo la fortuna de anticuarios y mercadillos de objetos hasta entonces considerados obsoletos. Esa recuperación implicó también desplazar la atención hacia ciertos aspectos del entorno modernista, tales como su atención hacia aquellos ámbitos que lo alejaban del positivismo y el realismo, en favor de las tendencias ocultistas y esotéricas que en la matriz simbolista y decadentista del Art Nouveau habían tenido un papel importante.

De una parte debemos recordar la fuerte inspiración literaria de ese cine, que asume la tradición gótica revisada por el Romanticismo y luego por las tendencias anti-realistas que recorren el siglo XIX hasta la época del Art Nouveau. No olvidemos que jalones básicos de la literatura terrorífica son coincidentes con la eclosión de los movimientos simbolista, decadentista y modernista: de *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu y *Las diabólicas* (1876), de Barbey d’Aurevilly, al “fantasma de la ópera” de Gastón Leroux (1909), pasando por *Dr. Jeckyll y Mr.*

⁴⁷ Al parecer Méliès realizó diversas filmaciones de la exposición, pero hoy día están perdidas, a diferencia de las producidas por la Casa Lumière.

⁴⁸ La sistematización de esos films franceses “de actualidades” llegó con el *Pathé-Journal* (1909) y el *Gaumont-Actualités* (1910).

⁴⁹ Esa proximidad al cine fantástico no significa que otros géneros no hayan abordado la Belle Époque, pero lo han hecho básicamente en el campo de la reconstrucción histórica. Tal sería el caso de un musical como *Mi bella dama* (*My Fair Lady*; G. Cukor, 1964)

Hyde (1886) de Robert L. Stevenson, *El fantasma de Canterville* (1887), de Oscar Wilde, *Otra vuelta de tuerca* (1896), de Henry James, *Drácula* de Bram Stoker (1897) y el “perro de Baskerville” de Arthur Conan Doyle (1902). Pero además, esa época se ofrece como escenario para muchos otros relatos cinematográficos, derivados o no de los clásicos citados; unos relatos que debían plasmarse visualmente, recurriendo a una iconografía inspirada en parte en las propias ilustraciones de esos libros, que evidentemente respondían al gusto estilístico de esa época.

Siendo todo eso una constante del género cinematográfico, a finales de los años sesenta y primeros setenta se hizo especialmente evidente en algunas de las corrientes del cine de terror⁵⁰, fundamentalmente en la explosión de la escuela italiana de terror, con Dario Argento a la cabeza, siendo manifiesta la influencia modernista en los carteles anunciadores de sus films. De ahí, el influjo modernista se expandiría hacia el “*slasher*” hollywoodense y a otras manifestaciones del cine fantástico, en la medida en que la estilización de sus formas permite la ambigüedad entre el anacronismo y el futurismo, tal como podemos encontrar en la serie dedicada a Batman. Por otra parte, incluso en un intento filológico de retorno hacia la figura de Drácula, como en *Bram Stoker’s Dracula* (Dracula, 1992), Francis Ford Coppola no sólo establece diversas relaciones visuales con el universo Art Nouveau, sino que reconoció su influencia en la concepción del film⁵¹.

Sin duda, cada una de las líneas de conexión entre el Cine y el Art Nouveau o Modernismo que hemos planteado puede dar mucho más de sí profundizando en la investigación, pero como dijimos al principio, aquí sólo se trataba de establecer el marco de esa fructífera relación.

⁵⁰ Paralelamente cabría reseñar esas reminiscencias Art Nouveau en el campo del cómic y la ilustración, de forma semejante a como en los años 60 se dio un cierto retorno al decorativismo modernista.

⁵¹ Véase al respecto el documental *Method and Madness - Visualizing Dracula* donde el propio cineasta señala las diversas obras pictóricas que influyeron en su concepción visual del film, sin que ello implicase ni citas directas, ni reconstrucciones forzadas, sino el “aire” visual del film. Del mismo modo, en *The Costumes of Bram Stoker’s Dracula* también hay una interesante revisión de las fuentes de un vestuario que ganó el Oscar