

*Strand 1. The Filmed City: Art Nouveau and Cinema*

**El Art Nouveau como catalizador para el exotismo en las películas de los años 1920: *L'Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Salomé* (Charles Bryant, 1923) y *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924)**

Marta Piñol Lloret

Resumen

El objetivo de esta propuesta reside en valorar de qué modo diversos films de la primera mitad de los años veinte han recurrido al *Art Nouveau* y al *Art Déco* con el fin de ambientar títulos cuya acción acontece en lugares orientales. Para estudiarlo, centraremos la atención en tres obras en concreto muy diferentes entre ellas: *L'Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Salomé* (Charles Bryant, 1923) y *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924), aunque también aludiremos a algunas otras propuestas. Así, de estas realizaciones valoraremos cuestiones relativas a la ambientación y decorados, considerando el exotismo del *Art Nouveau* y del *Art Déco* y por qué se recorría a él para generar estas atmósferas de gusto oriental.

**Palabras clave:** Cine, Decorados, Orientalismo, Diseño artístico, Escenografía, Jacques Feyder, Raoul Walsh, Natacha Rambova, William Cameron Menzies, Manuel Orazi

## Abstract

### **Art Nouveau as a Catalyst for Exoticism in Films of the 20s: *L'Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), *Salomé* (Charles Bryant, 1923) and *The Thief of Baghdad* (Raoul Walsh, 1924)**

The objective of this proposal is to assess how some movies of the first half of the 20s are inspired by *Art Nouveau* and *Art Deco* to set the scenery for films whose action happens in Oriental places. In order to study it, we will focus our attention on three movies: *L'Atlantide* (J. Feyder, 1921), *Salomé* (C. Bryant, 1923) i *The Thief of Bagdad* (R. Walsh, 1924), however, we will also refer to other films. Therefore, from these movies we will evaluate issues related to the setting and scenery, also considering the exoticism of *Art Nouveau* and *Art Deco* and why they used it in order to generate these atmospheres of oriental style.

**Keywords:** Cinema, Scenery, Orientalism, Artistic Design, Scenography, Jacques Feyder, Raoul Walsh, Natacha Rambova, William Cameron Menzies, Manuel Orazi

El cine ha dado lugar a verdaderas escenografías de ensoñación. Desde sus orígenes, la arquitectura ha constituido un entorno artificial que ha permitido dar rienda suelta a la creatividad, acentuándose cuando estas construcciones conciernen a espacios ilusorios, fantásticos o competen a geografías lejanas. En la concepción de tales enclaves, la imaginación ha jugado un papel clave, aunque no menos relevantes han sido los referentes artísticos que se han tomado en consideración.

Sin embargo, la voluntad última era la de crear entornos irreales y fantasiosos, de ahí que más que aludir a unas fuentes o referentes concretos, debemos referirnos más bien a libres mezcolanzas, a combinaciones absolutamente creativas que han posibilitado articular movimientos o corrientes sumamente dispares, al servicio de nutrir la desaforada ilusión del medio cinematográfico.

Así, la creación de ambientes que trasladan al espectador a lugares orientales es un caso paradigmático al respecto. Por ello, podemos afirmar que nos hallamos en el terreno de un eclecticismo absoluto en el que se producen mixtificaciones y juegos de referentes para crear entornos propios de un mundo de ensueño, en el que cualquier aspiración de verismo resulta sustituida por sugerentes y atractivas amalgamas acorde con las fantasías de mundos lejanos que, de algún modo, toman el testigo de la concepción de Oriente como territorio remoto y mágico que tanto peso tuvo para la cultura visual del siglo XIX. Estamos, por tanto, en un terreno proclive a la artificialidad, así como a la artificiosidad y al artificio en relación a la escenografía y al rol que jugaron los directores artísticos en la construcción de decorados. Dentro de este amplio universo, centraremos nuestra atención en tres casos que resultan fundamentales para comprender el uso que se hizo del *Art Nouveau* y, en parte, del *Art Déco*, en la configuración de espacios propios de Oriente; concretamente se trata de los films: *El ladrón de Bagdad*, *Salomé* y *La Atlántida*. Una elección justificada, pues se trata de propuestas distintas entre sí, relativas a contextos de producción, concepción y objetivos diferentes.

## Bagdad como ciudad de ensueño

No cabe duda de la importancia de Hollywood en la configuración y empleo de decorados absolutamente fascinantes y abrumadores. Entre los diferentes directores artísticos que ha habido, justamente dos muy destacados trabajaron en *El ladrón de Bagdad*: William Cameron Menzies en el rol principal, Anton Grot en calidad de *sketch artista*, mientras que Mitchell Leisen se encargó del vestuario<sup>1</sup>. Resulta imposible poner en duda la relevancia de Grot en este campo, pues se trata del primer diseñador de producciones norteamericanas y logró dar un aspecto unitario a los diversos films en los que trabajó en términos de ambientación, iluminación y decorados. Su concepción pasaba por dibujar e ilustrar los distintos espacios que, posteriormente, quería recrear mediante numerosas viñetas que le permitían visualizar al detalle las construcciones y entornos que se proponía crear, empleando novedosas técnicas para alterar perspectivas y tamaños, creando los efectos deseados. Cameron Menzies trabajó con Grot en el film *Naulahka* (G. Fitzmaurice, 1918), una fantasía oriental, y se convirtió en su digno heredero, no sólo por ser sustancialmente más joven, sino por aprender de él y seguir no sólo sus técnicas y conceptualización de los espacios, sino también por compartir ese amor por los detalles.

Así, para definir como deberían construirse los entornos del film que nos concierne, efectuó numerosísimos bocetos coloreados, absolutamente minuciosos, en los que transmitía su evidente fascinación por los enclaves lejanos, articulados mediante una óptica claramente romantizada y con múltiples referentes, entre los que el *Art Nouveau* ocupa un lugar privilegiado<sup>2</sup>.

Pero antes es preciso reparar en la producción del film y destacar el poliédrico papel que desempeñó Douglas Fairbanks, en aquel entonces en la cúspide de su popularidad. Y así es porque el célebre actor quiso controlar numerosísimos aspectos de la realización en tanto que productor de la misma. Para comprender el rol que jugó y entender la concepción y desarrollo del film, resulta relevante atender al proceso de producción. Debemos señalar que sólo para la construcción de los sets se tardaron nada menos que 65 semanas, pues estos eran sumamente

---

<sup>1</sup> La nómina de personas implicadas en el diseño visual es más amplia, pues además de los citados, participaron Irvin J. Martin como *consulting art director* y diversos artistas asociados, caso de Paul Youngblood, H.R. Hopps, Harold W. Grieve, Park French, William Utwich y Edward M. Langley.

<sup>2</sup> Algunos de estos bocetos se han conservado y pueden consultarse en la *Library of the Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*.

elaborados, detallados y descomunales: llegaron a ocupar 6'5 acres. En cuanto a fechas, indiquemos que la fase de preproducción comenzó en noviembre de 1922 -aunque oficialmente consta que se inició el 7 de mayo de 1923- y se dedicaron la friolera de ocho meses para efectuar la investigación y planificación del largometraje. Obviamente, estamos ante una película de elevadísimo presupuesto, costando 1.135.654.65\$, pues se trataba de una sólida apuesta personal de Fairbanks. Y es que, tras leer *The Arabian Nights*, entendió el potencial de esta obra que, por otra parte, estaba de moda en ese momento a raíz de la publicación de una nueva y cuidada edición.

La producción comenzó el 5 de julio de 1923 y concluyó el 26 de enero de 1924, iniciándose la postproducción el 1 de febrero de ese mismo año. En cuanto al diseño visual de la película, primeramente contrató al ilustrador Maxfield Parrish, quien tiene varias obras que se acercan al mundo oriental, aunque finalmente se decantó por un todavía principiante Cameron Menzies, quien no alcanzaba los treinta años. La calidad de su trabajo, sin embargo, era excepcional e incluso su metodología era distinta de la de muchos directores de arte del momento, pues en vez de dibujar los espacios vacíos, los ilustró como si se tratara de un *storybook*, incluyendo al protagonista en cada una de las escenas y, por tanto, permitiendo comprender los efectos antes del propio rodaje. La construcción del set, verdaderamente espectacular, se asimiló a una obra faraónica como fue *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, D.W. Griffith, 1916). Incluso, más allá de las propias dimensiones, que resultaban verdaderamente apabullantes, aunque todas ellas accesibles para que Fairbanks subiera por las paredes y efectuase piruetas, se pensó al detalle cómo acrecentar el impacto visual del mismo y su dimensión fantástica, de ahí que se pulimentara el suelo de tal modo que producía el efecto de que los edificios flotasen y aumentaba su ingravidez, pues éstos no parecían reposar en el suelo y los reflejos resultaban seductores. Asimismo, se alteró la proporción de elementos arquitectónicos fundamentales, caso de techos, puertas e incluso muebles, incrementando sus dimensiones, para que así parecieran descomunales y, al mismo tiempo, harto estilizados. La decoración de los mismos también era sutil y cuidada, incluyendo delicadas arquerías, elementos que parecen extraídos del arte nazarí y otros cercanos al *Art Nouveau* en su biomorfismo y en la presencia de curvilíneas, jarrones, celosías, pájaros, decoración vegetal y vidrio que parece trabajado por René Lalique, así como al *Art Déco*; en definitiva, un eclecticismo absoluto, muy cercano a la idea decimonónica de lo Oriental, pensado

hasta el mínimo detalle (Fig. 1). También la iluminación jugó un papel clave, preocupándose de todo ello el propio Fairbanks, quien lo resumió del siguiente modo: “A *special problem that faced us [...] was my desire that a dream city should not look to well anchored on its foundations. [...] By using a somewhat weird design, by painting trees and branches black even when we had real ones, by the use of light backgrounds instead of the customary dark tones which are thought to bring out the figures more clearly [...] To get way from this solidity, we painted our buildings darker at the top than at bottom*”<sup>3</sup>. Sobre alterar tamaños, indicó que “To further the illusion, the environment of the characters was designed out of proportion to human fact. Flowers, vases, stairs, windows and decorative effects were given a bizarre quality, suggestive of the unreal”<sup>4</sup>. Y es que, de hecho, tal fue la calidad del decorado, que tras verlo Walsh aceptó dirigir el film.

Como no podía ser de otro modo, los efectos especiales fueron muy cuidados, empleándose técnicas que llegaron a tener cierto eco en la prensa, pues algunas de ellas fueron novedosas y demostraron un buen uso de la doble exposición o de *glass shots*<sup>5</sup>. En definitiva, Bagdad se convirtió en un lugar mágico, poblado de minaretes, cúpulas, palacios repletos de arcos y balcones curvilíneos<sup>6</sup>. Para ello, ciertos referentes artísticos resultaron esenciales, pues para lograr una ambientación extravagante que trasladara al lejano Oriente, se recurrió a los Ballets Rusos de Sergéi Diághilev, que también en América tuvieron un gran impacto, sobre todo a los vestidos diseñados por Léon Bakst, para Nijinsky en la obra *Scheherazade* (1910). Traducido al set, el *Art Nouveau* fue la pieza clave para lograr entornos exóticos y etéreos a la par, del mismo modo que esa voluntad de crear un universo total impregnó al propio cartel de la película, obra de Grot, donde aparece el protagonista a lomos de un caballo alado que surca las nubes. Por otra parte, en la configuración visual de la realización también ocupan un lugar destacado las ilustraciones de Edmund Dulac en el libro *Thousand and One Nights* (1907), que nos retrotraen nuevamente al estilo *Art Nouveau*. A ellas, debemos añadir las maravillosas ilustraciones de Willy Pogany en la obra *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, colección de poemas

<sup>3</sup> Jeffrey VANCE, *Douglas Fairbanks*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 165.

<sup>4</sup> J. VANCE, *Douglas...*, p. 166.

<sup>5</sup> Véase el artículo “The Mechanical Marvels of the Thief of Bagdad”, *Science and Invention*, mayo 1924.

<sup>6</sup> En las escenografías y arquitecturas hollywoodienses siempre estaba por encima la atmósfera que generaran y no la autenticidad de las mismas, una cuestión que demuestran las declaraciones de muchos, entre ellos las de José Pijoan o del propio Menzies, recogidas en: Juan Antonio RAMÍREZ, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 111-112.

de Omar Jayam publicados por E. Fitzgerald en 1878. Estamos, sin duda, ante una construcción de un Oriente fantástico que maravilló a la cultura americana del momento y que se aproximó a él haciendo uso de la imagen que se construyó en el XIX. Así, en esta constelación de influencias artísticas, tampoco podemos pasar por alto, como bien señalan J.C. Tibbets y J.M. Welsh, el espectacular éxito que tuvo el Pabellón otomano en la Exposición Universal de Chicago de 1893, presentando una construcción visual absolutamente romántica de Oriente, acorde con los gustos del público victoriano<sup>7</sup>.

A esta tradición visual decimonónica, que tanto peso tuvo en el diseño artístico del film, debemos añadir el impacto de otras películas que se habían acercado a estos parajes orientales. Entre los diversos títulos que podríamos traer a colación, sobresale uno del que nos consta que el propio Fairbanks conocía; nos referimos a *La muerte cansada* (*Der müde Tod*, F. Lang, 1921) y nos traslada al expresionismo alemán. Y así es porque en sus viajes al extranjero vio realizaciones de este país que le causaron una fuerte impresión y entre ellos le fascinó tanto la propuesta de Lang que, tras verla en 1921 en Berlín, adquirió sus derechos en Estados Unidos. De ella admiraba ciertos efectos visuales, destacando especialmente la secuencia de la alfombra mágica que bien pudo influir en la concepción de la que aparece en la película que nos concierne<sup>8</sup>.

También podríamos mencionar su cercanía al film *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, L. Birinsky, P. Leni, 1924), ambos estrenados el mismo año, así como la influencia que tuvo en ulteriores iniciativas -más allá de *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, L. Berger, M. Powell, T. Whelan, 1940), producida por Alexander Korda y en la que W. C. Menzies ejerció de productor asociado- como es el caso de *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, L. Reininger, 1926), en la que las siluetas y el ornamento son protagonistas y donde se advierten concomitancias con el *Art Nouveau*. Igualmente podemos relacionarla con un film posterior dirigido por el propio W. C. Menzies: *Chandú* (*Chandu the Magician*, 1932), en el que nuevamente nos reencontramos con un claro

---

<sup>7</sup> John C. TIBBETTS, James M. WELSH, *Douglas Fairbanks and the American Century*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, ebook sin paginación.

<sup>8</sup> Según indica J. Vance, Lang lamentó que Fairbanks los adquiriera porque la razón que le llevó a hacerlo fue estudiar los efectos visuales de éste y poder aprender de ellos con total impunidad. Véase: J. VANCE, *Douglas...*, p. 171.

eclecticismo en el que, en alguna ocasión, sobresale el gusto oriental *Art Déco*, como se advierte en el laboratorio de un inventor<sup>9</sup>.

Considerada la concepción y configuración de la película, aludamos a su exhibición, pues ello nos conduce a referirnos a una experiencia inmersiva. Por ello, antes que nada, debemos advertir que, en Estados Unidos, a partir de los años diez, empezaron a surgir con gran fuerza lo que llamamos “Palacios del Cine”, que no sólo suponían un aforo superior al de salas anteriores, sino que realmente se trataba de obras arquitectónicas de interés, fuertemente ornamentadas y abigarradas, combinando con gran libertad y fantasía diversos estilos. En varios casos, la mezcla de éstos condujo a un cierto exotismo, recurriendo por ello al plateresco morisco o a estilos orientales, siempre con la voluntad de fascinar y trasladar, a la par que las películas, a un mundo de ensueño. Entre muchos otros, podemos citar *Grauman’s Egyptian Theatre* (Hollywood, 1922); en definitiva, lo que nos interesa subrayar es la confluencia que podía darse entre lo que se proyectaba y el marco espacial en el que se visionaba. Pues bien, esta cuestión todavía va más allá en *El ladrón de Bagdad*: la *première* tuvo lugar en el Liberty Theater en Nueva York el 18 de marzo de 1924 y, para la ocasión, se recreó una esfera oriental: incienso, perfumes, tambores, alfombras, una banda musical árabe que tocaba instrumentos de su país o incluso los acomodadores iban vestidos con moda oriental y se encargaron, en la pausa, de ofrecer tazas de café turco a las mujeres que se hallaban entre el público.

En cuanto a su recepción, si bien no se convirtió en el éxito comercial previsto por Fairbanks, cabe decir que la película subyugó a la crítica, que en muchas ocasiones no escatimó en elogios. Algunos alabaron su dimensión artística que permitía conseguir un efecto mágico, consideraciones que aparecen en las páginas de *Photoplay*: “*Here is magic. Here is beauty. Here is the answer to the cynics who give the motion picture no place in the family of arts... It is a work of a rare genius*”<sup>10</sup>. Y, así, podríamos referirnos a comentarios laudatorios escritos en numerosas publicaciones. Sin embargo, aquella que nos parece más relevante es la que escribió el teórico Vachel Lindsay, quien no sólo aconsejó que se viera la película diez veces, sino que la llamó “*architecture-in-motion*” y “*sculpture-in-motion*”, añadiendo que “*The history of the*

---

<sup>9</sup> Igualmente, varias fueron las propuestas hollywoodienses que en los inmediatos años posteriores representaron fantásticos lugares orientales, caso de *El hijo del caíd* (*The Son of the Sheik*, G. Fitzmaurice, 1926) o *The Garden of Allah* (R. Ingram, 1927).

<sup>10</sup> J. VANCE, *Douglas...*, p. 177.

*movies is now David Wark Griffith, Douglas Fairbanks, and whoever rises hereafter to dispute their title*”<sup>11</sup>. *Architecture-in-motion* y *Sculpture-in-motion* al servicio de la fantasía de delirios orientales, cargados de referentes en las ambiciosas y sugerentes escenografías de la película.

### **Salomé como mosaico visual**

A pesar de tratarse de una producción estadounidense y de recurrir igualmente al *Art Nouveau*, poco o nada tiene que ver *Salomé* con *El ladrón de Bagdad*. Y así es porque la idea de la misma es distinta: si bien la propuesta de Walsh nos trasladaba a la construcción de decorados hollywoodienses, en esta ocasión se trata de una película de corte más vanguardista, casi podríamos decir de una suerte de experimento que construye una insólita atmósfera con total libertad y que, sin duda, resulta totalmente esteticista. En el caso anterior se recurría al *Art Nouveau* para lograr un aspecto cercano a cierta idea del orientalismo, mientras que en esta ocasión ya no estamos ante un afán arquitectónico sino más bien plástico y pictórico del gusto moderno.

Antes de abordarlo en profundidad, refirámonos a la presencia de la arquitectura y decorados modernos en el cine, sin necesidad de recurrir a pretextos orientales. Aludimos, en primer lugar, al director artístico Joseph Urban y a títulos como *Enchantment* (Robert G. Vignola, 1921) o *Adán y Eva* (Adam and Eva, R.G. Vignola, 1923). Otra figura de primera línea que nos conduce al film que nos concierne es Natacha Rambova, educada en Europa, que se marchó a Hollywood y fue conocida por casarse con Rodolfo Valentino, aunque más nos debería interesar por su excelente labor en el diseño de tres películas: la que nos ocupa, *La dama de las camelias* (Camille, R.C. Smallwood, 1921) y *Monsieur Beaucaire* (S. Olcott, 1924). En la segunda ya se pueden detectar elementos de *Art Nouveau* y *Art Déco*, estando protagonizada por Alla Nazimova, la actriz rusa que interpreta el papel de *Salomé* en la película que nos atañe. Ambas fueron producidas por su empresa Nazimova Films, costando *Salomé* un total de 250.000\$<sup>12</sup> y fue ella quien se encargó de la dirección y del guión, aunque consten otros nombres en los créditos. De hecho, según información de Lambert, ésta ya tenía previsto representar esta

---

<sup>11</sup> Vachel LINDSAY: “The Great Douglas Fairbanks”. *Ladie’s Home Journal*, 12, 1926, p. 114.

<sup>12</sup> Gavin LAMBERT, *Nazimova: A Biography*, Nueva York, Knopf, 1997, p. 253.

historia desde 1906 en el marco de un proyecto teatral que dirigiría Orlenev en el Bowey Theatre de Nueva York<sup>13</sup>.

Lo cierto es que la propuesta que estudiamos es esencialmente teatral, más que cinematográfica, pues está concebida en un solo acto y en términos de secuencias y lenguaje es simple. Se trata de una adaptación de la obra *Salomé*, de Oscar Wilde y, por ello, la protagonista es esta figura bíblica de la que existe una amplia tradición representativa a lo largo de la Historia del Arte desde el siglo XIV y que gozó de gran popularidad en el XIX. Desde la célebre imagen que de ella hizo Moreau, pasando por su abundante presencia en el arte finisecular y en el del siglo XX -valgan a modo de ejemplo pintores como Redon, Klinger, Von Stuck, Munch o Picasso, entre otros-, se convirtió en un personaje que daba pie a recrear espacios exóticos y, al mismo tiempo, abordar la fatalidad femenina, tan del gusto de los artistas decadentes. En el ámbito espectral fue objeto de atención de Richard Strauss o de la célebre bailarina Loïe Fuller -cuyas actuaciones fueron descritas como proto-cinematográficas-, interpretándola en varias ocasiones. En el ámbito cinematográfico, podemos reseguir su aparición desde fechas tempranas, pues la primera película de la que tenemos constancia es *Tanz der Salome* (O. Messter, 1906), siendo objeto de atención de importantes realizadores del cine de los orígenes como Feuillade, Capellani o Stuart Blackton, hasta llegar a la más conocida, interpretada por Theda Bara: *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918).

Sin duda, la que nos ocupa es una de las más interesantes, pues supone una traslación de diversos lenguajes artísticos de modo evidente: no sólo toma como referente el texto de Wilde, sino también las ilustraciones que le acompañaban de Aubrey Beardsley. Así, si bien los decorados son simples en términos arquitectónicos, la película se caracteriza por un virtuosismo que se despliega en su plasticidad, en la bidimensionalidad que preside la propuesta, en la ausencia de perspectiva y profundidad que provoca que todo asemeje decorado, incluso las personas, primando una sensación de planicie en la que a menudo parece que vayan a desplegarse escenas de danza; todo ello en el marco de una escenografía simple constructivamente y pequeña en extensión, pero riquísima en términos pictóricos e iconográficos, creando un universo cercano a una estética neo-modernista. Las referencias a las ilustraciones de Beardsley no sólo se intuyen, sino que se trata de evidentes citas, de ahí que

---

<sup>13</sup> G. LAMBERT, *Nazimova...*, p. 253-255.

incluso se advierta en los créditos que en los sets y vestuario Natacha Rambova se ha basado en ellas. Algunas se reproducen en el film de manera harto evidente: “The Peacock Skirt” y “The Stomach Dance” en la secuencia de las contraofertas que le propone Herodes a Salomé a cambio de que deje de interesarse por Yokanaan, “The Black Cape” por lo que se refiere a las capas cuadradas que visten las esclavas y las flores que la acompañan en la danza de los siete velos, del mismo modo que la túnica ajustada que lleva Salomé al término del film y que termina en una larguísima cola bordada también remite claramente a estas ilustraciones. Su atuendo resulta, a lo largo del largometraje, absolutamente delicado y delirante, desde la corona de perlas que lleva al comienzo, pasando por las plumas de pavo real en la secuencia onírica en la que ella prácticamente se convierte en uno, rodeada de dibujos de estos animales, por otra parte, habituales en obras de *Art Nouveau*<sup>14</sup>; no olvidemos que la portada de la obra de Wilde también estaba repleta de las plumas de este animal. La dimensión teatral de la misma, o casi coreográfica y en algunas ocasiones cercana a la pantomima, entronca con la idea que tenía de las películas la propia Nazimova, pues se refería a sus propuestas bajo el apelativo de *photodrama* y las estimaba obras de arte. Asimismo, los ropajes de la protagonista recuerdan aquellos que vistió Tamara Karsavina en *La tragedia de Salomé* (1914), es decir, en los Ballets Rusos.

Estamos, por tanto, ante un título sumamente atípico, cuyos decorados son una curiosa mezcla de *Art Nouveau* y *Art Déco*, sobresaliendo al respecto la reja del palacio de Herodes, constituida por tallos y flores, así como son dignos de mención los pebeteros o la prisión en la que se encuentra Yokanaan, de la que solo vemos una suerte de jaula de metal (Fig. 2). Por tanto, estamos ante una representación que se aleja de cualquier verosimilitud en pos de dar rienda suelta al esteticismo y a la fantasía, de la misma manera que la pareja real y sus acompañantes en el banquete son presentados de manera grotesca, recargados de ornamentos y joyas. También es acusado el aire homosexual que desprende el paje de Herodías, que parece enamorado del joven sirio Narraboth, quien a su vez está interesado en Salomé. Los rarísimos atuendos de estos personajes se hallan en plena consonancia con la extravagancia visual que preside la realización. Esta película también ha sido proyectada en varios festivales a tenor de la supuesta

---

<sup>14</sup> Resulta imposible no pensar también en el film *Madame Peacock* (R. C. Smallwood, 1920), guionizado y protagonizado por Nazimova. Una sensibilidad parecida, de nuevo con el tándem artístico Rambova-Nazimova, se advierte en *Billions* (Ray C. Smallwood, 1920), en cuyo set se conocieron.

homosexualidad y/o bisexualidad de todas las personas implicadas en la realización y ejecución de la misma. Relacionándolo con la puesta en escena, resulta significativo que W. Tydeman y S. Price sostengan lo siguiente: “*the return to Wilde and Beardsley... represents... the first attempt fully to integrate a common reading of the play’s sexual subtext with design concept and performance style fully informed by that subtext*”<sup>15</sup>.

Se estrenó la noche de Año Nuevo de 1922 en Nueva York y, siendo una propuesta tan especial y minoritaria, resulta interesante atender a cómo fue recibida por la crítica y cómo ha sido considerada por historiadores del cine. Fueron muchos los autores que la reseñaron como una obra de arte, es decir, coincidiendo con la concepción artística del cine que tenía Nazimova. En este sentido, sobresale la descripción ofrecida por el *Motion Picture World* al definirla como “*One of the most artistic screen portrayals along the line of what is popularly termed ‘high art’*”<sup>16</sup> o las palabras de Robert E. Sherwood en *Life*: “*The persons responsible for ‘Salome’ deserve the whole-soulded gratitude of everyone who believes in the possibilities of the movie as an art*”<sup>17</sup>.

También resulta de interés la consideración de la historiadora Kristin Thompson, quien ubica *Salomé* en los límites de la representación dentro del cine clásico paradigma de Hollywood, estimándola como un buen ejemplo del “*mild modernism*” que se dio en esta industria en los años veinte, afirmando que ella “*shifts the usual classical emphasis on the primacy of the narrative system*”, quedando subordinado a los sets y al diseño, habida cuenta que los “*sets and stylized acting seek to create an overall tone of decadence appropriate to the play*”<sup>18</sup>.

Además, ha habido autores que han acercado esta producción a la estética *camp*, tal es el caso de Bosley Crowther, quien en 1967 consideró el film como “*One of the silent movies more notorious Tiffany lamps, relic of a style of artsy acting that blazes as present day camp*”<sup>19</sup>. No

---

<sup>15</sup> William TYDEMAN, Steven PRICE, *Wilde: Salome*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 165.

<sup>16</sup> *Motion Picture World*, 03-01-1923.

<sup>17</sup> Citado en: Petra DIERKES-THRUN, *Salome’s Modernity. Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011, p. 143.

<sup>18</sup> Kristin THOMPSON, “The Limits of Experimentation in Hollywood”, en Jan-Christopher HORAK (Ed.): *Lovers of Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. 75-77.

<sup>19</sup> Bosley CROWTHER: “Salomé”, *New York Times*, 15-02-1967.

podemos pasar por alto las reflexiones de Susan Sontag sobre esta categoría, pues bajo la etiqueta *camp* ubicó tanto las lámparas de Tiffany como los propios dibujos de Beardsley<sup>20</sup>.

Ya sean entusiastas o detractores, es indudable que se trata de una propuesta inusual y, de hecho, incluso en algunos casos se señaló su rareza, como sucede en *Photoplay Magazine* en 1923: “A *hothouse orchid of decadent passion... You have your warning: this is bizarre stuff*”<sup>21</sup>.

Una película profundamente pictórica, vanguardista, con una escenografía limitada pero imaginativa e insólita, en la que prácticamente no hay ni perspectiva ni profundidad, dando la sensación de que todo son decorados y que cede especial protagonismo a la luz como valor plástico -sobre todo al iluminar a Yokanaan-. En toda ella rige un cierto *horror vacui* que transmite la sensación de que la imagen se extiende, resultando cercana en ocasiones a un tapiz o a una pieza de orfebrería. A diferencia de *El ladrón de Bagdad*, donde la arquitectura era una protagonista más del film, en este caso estamos casi delante de una película anti-arquitectónica y anti-escultórica, sólo cercana a la pintura, al tapiz o a la orfebrería, constituyéndose en una suerte de pequeño brocado en la Historia del cine, en una pequeña joya que bien parece, en su propia forma, una virtuosa pieza de pedrería en total consonancia con el esteticismo y decadentismo de la obra de Wilde y de Beardsley.

---

<sup>20</sup> Susan SONTAG, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Madrid, Debolsillo, 2011, ebook sin paginación.

<sup>21</sup> *Photoplay Magazine*, 1923, citado en: Robert TANITCH, *Oscar Wilde on Stage and Screen*, Londres, Methuen, 1999, p. 159.

### ***La Atlántida como fusión de forma y fondo***

La última película de la que nos ocuparemos corresponde a una exitosa producción francesa que popularizó el cine colonial, tratándose de una de las primeras ocasiones en las que se filmó en el desierto del Sáhara. Esto no es una cuestión baladí, porque a raíz de su estreno fueron muchos quienes alabaron la autenticidad en su ubicación. Así pues, podríamos pensar que se trata de una propuesta totalmente alejada de las que acabamos de valorar en la medida en que está filmada en entornos reales. Sin embargo, la reconstrucción y la fantasía también están presentes en ella y es lo que vamos a estudiar, pues nos interesa entender de qué modo se construyeron espacios, decorados y arquitecturas que transmitiesen un aire oriental. Así, comencemos señalando lo que dijo Pierre Leprohon a propósito del exotismo en el cine, pues sostiene que éste, “*comme l’exotisme tout court, a ses falsifications. Dans le film, comme dans le tissu ou le bibelot, la pièce authentique côtoie l’article de bazar*”, considerando que pivota entre la realidad y el sueño, afirmando que “*Il donne le désir de connaître et celui d’imaginer. Il participe à la fois de la science et du rêve. Il se développe sur deux plans, parfois contradictoires, et dont les détracteurs diront qu’ils se nuisent l’un a l’autre. Ce qui est faux. C’est au moment des découvertes que l’on s’est mis à penser aux terres inconnues. [...] Sa valeur documentaire est élément de connaissance; sa poésie est aliment de rêve*”<sup>22</sup>, estimando que el film que nos ocupa obedece a un pintoresquismo oriental. Ello no os óbice, sin embargo, para que esta película se promocionase bajo el eslogan “*Un homme, le premier, a osé...*”, señalando que se trataba de la primera vez que alguien rodaba en el Sahara<sup>23</sup>. Así, muchos pusieron el acento en este asunto y no en la riqueza de ciertos decorados.

Antes de abordarlos, detengámonos en su génesis: se trata de la adaptación de la novela homónima de Pierre Benoit, que Feyder compró, le fascinó y la terminó de leer en una sola noche, acudiendo al día siguiente a casa del escritor y adquiriendo los derechos por 10.000 francos<sup>24</sup>. La producción resultó carísima, destinándose inicialmente 1.800.000 francos

---

<sup>22</sup> Pierre LEPROHON, *L’exotisme et le cinéma. Les ‘chasseurs d’images’ à la conquête du monde*, Paris: Les éditions J. Susse, 1945, p. 12.

<sup>23</sup> Se rodó en Alger, Touggourt, Ouargla, Aurès, Rouffi o Djidjelli, así como se construyeron decorados en Bab El-Oued. En total, 8 meses en Argelia.

<sup>24</sup> Michel MARIE: “Un lupanar oriental aux confins du désert. L’Atlantide dans la production cinématographique française des années 20”, *1895 Revue de l’Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma*, n° hors série, 1998, p. 59.

conseguidos gracias a la implicación del banco *Thalman et Compagnie* y otras instituciones, aunque finalmente costó tres veces más. Los derechos de exhibición fueron adquiridos por nada menos que dos millones y tuvo un éxito desmedido, llegando a estar 52 semanas en cartel en el Gaumont Palace. Un film, por otra parte, de una duración excepcional: 4.000 m de montaje que corresponden a 2h 40min.

Del largometraje principalmente se loó la autenticidad que granjeaba el haber rodado en exteriores naturales, algo que también han recogido diversos historiadores, caso de Jean Mitry, quien considera que por ello se convirtió en la “*première belle légende du cinéma français*”<sup>25</sup>. Sin embargo, una parte interesantísima del film es aquella que nos traslada al misterio y que comienza con el descubrimiento de los protagonistas de una inscripción geológica que les conduce hacia la Atlántida, lugar donde se encuentra el palacio de Antinéa: es en este espacio donde se despliega la imaginación y donde se recurre de lleno al *Art Nouveau*. Fantasiosas salas, enigmáticos pasillos, galerías ubicadas en el subsuelo, habitaciones recubiertas de tapices de gusto árabe, jeroglíficos, símbolos inventados, delicadas celosías, motivos florales, estatuas... (Fig. 3) en definitiva, una concepción absolutamente fantasiosa y decimonónica de Oriente, reproduciendo “*tous les fantasmes occidentaux, un imaginaire d’explorateurs des civilisations anciennes que l’exotisme du XIXème siècle appréciait tout particulièrement*”<sup>26</sup>. Todo ello culmina en la impresionante sala circular del palacio, donde Antinéa deposita los cuerpos de los hombres que, tras seducirlos, se cansa de ellos y los mata. Un entorno, por tanto, acorde con la *femme fatale* protagonista: su misterio y lujo resultan atrayentes y, aquellos que caen rendidos ante tales placeres, terminan incorporando sus propios cuerpos en tal arquitectura. Unos espacios, pues, que actúan como prolongaciones de Antinéa y que evocan su misterio, poder y seducción: forma y fondo, pues, a la par.

Unas escenografías que se deben no sólo al director sino también al pintor y decorador de origen italiano Manuel Orazi, quien además de encargarse de los decorados y de los vestidos, también dibujó los carteles del film (Fig. 4). Éstos corresponden claramente al *Art Nouveau*, pues no en balde este pintor e ilustrador se enmarca en esta corriente, siendo el autor de numerosos carteles, de muchas obras y del *Calendrier Magique* (1895), de temática oculta. Por otra parte,

<sup>25</sup> Jean MITRY, *Histoire du cinéma*, París, Éditions Universitaires, 1971, vol. II, p. 435.

<sup>26</sup> M. MARIE: “Un lupanar...”, p. 61.

no podemos pasar por alto el rechazo que a algunos generaron estos decorados, pues Georges Sadoul considera que Orazi “*obsédé par le souvenir de Cabiria, il avait construit ce palais de rêve en mélangeant le style carthaginois, nègre, président Fallières et Kaiser II. Le gout fuit celui du music-hall de certains cafés parisiens ou des grandes gares allemandes construites vers 1910. Il était déjà affreux en 1921. Ils ont beaucoup enlaidi avec le temps passé*”<sup>27</sup>. Sin embargo, sí que hubo valoraciones positivas, caso de aquella publicada en *Cinémagazine*, que describió el palacio loando “*ces chambres fabuleuses, ces couloirs étranges, cette salle des marbres qui eût pu être ridicule est, en vérité, d’une splendeur effrayante*”<sup>28</sup>.

Tampoco podemos obviar que Feyder conocía de primera mano el *Art Nouveau*, tal como su propio apellido lo hace evidente: nacido como Jacques Frédérix, lo cambió por la *rue Feider* al abandonar el hogar familiar tras una discusión por querer dedicarse al mundo teatral. Tal calle se encuentra en Bruselas, en el barrio burgués de Ixelles, donde justamente hay casas de Victor Horta y preciosos edificios de esta corriente. Asimismo, debemos destacar que nuevamente este director optó por escenografías que remiten al *Art Nouveau* y al *Art Déco* en el film *Gribiche, el niño que no tuvo infancia* (Gribiche, 1926), diseñadas Lazare Meerson, quien utilizó muebles de Louis Süe y André Mare.

En conclusión, podemos afirmar que tanto el *Art Nouveau* como el *Art Déco* se convierten en aliados clave en la configuración de entornos orientales en los títulos estudiados. Así, resulta obligado preguntarnos: ¿Podemos hablar de la trasposición de referentes? La respuesta es afirmativa, pero a pesar del papel fundamental de estas corrientes, siempre aparecen de manera mezclada, deconstruida y reconstruida, libre, matizada, exagerada o tamizada, junto al resto de variadas y prolíficas fuentes de referencia, usadas en numerosos alardes de exceso y creatividad para transmitir subyugantes atmósferas mágicas.

---

<sup>27</sup> Georges SADOUL, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1975, vol. 5, p. 174.

<sup>28</sup> *Cinémagazine*, 17-06-1921.

## **Curriculum Vitae**

Marta PIÑOL LLORET  
Universitat de Barcelona

Associate Professor at the University of Barcelona. She holds a PhD in Art History from the University of Barcelona. She also has a BA in Art History and a MS in the same field (Advanced Studies in Art History) from the University of Barcelona, obtaining in both cases an extraordinary award. She has published extensively on cinema/film studies and her recent publications include numerous book chapters and journal articles on films, video art and New Media Art. Her writing and research has focused on issues of representation and identity within the context of cinema, creative industries and media representations. She is editor of *Monstruos y Monstruosidades* (Sans Soleil Ediciones, 2015), *Relaciones ocultas: Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte* (Sans Soleil Ediciones, in press), translator of *El Greco*, *Sergei Eisenstein* (Sans Soleil Ediciones, 2014) and co-editor of *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España* (IVAC, 2015, with José Enrique Monterde).