
La decadencia finisecular
*L'Apollonide, casa de tolerancia (L'Apollonide (Souvenirs de
la maison close) Bertrand Bonello, 2012)*

Teresa Sorolla Romero
tsorollaromero@gmail.com

I. Resumen

216

L'Apollonide, casa de tolerancia (*L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)* Bertran Bonello, 2011) presenta una historia coral pero unitaria, configurada a base de retazos de vidas hilvanados por el hilo conductor que supone la decadencia finisecular. El tedio, el hastío, el desengaño y la inacción impregnan estos fragmentos de vidas suspendidos en el tiempo, justo a finales de 1899. La existencia de un grupo de jóvenes prostitutas discurre lentamente, como con cuentagotas, entre las exigencias de la regenta de la casa de tolerancia –*L'Apollonide*–, los caprichos de sus clientes y sus propios intentos de poner parches a las heridas –tanto literales como figuradas– que la desagradable rutina de su día a día les va dejando.

Palabras clave: *L'Apollonide*, Decadentismo, Modernismo, Simbolismo, análisis cinematográfico.



II. Introducción

La decadencia de la que harán alarde escritores como Wilde o Huysmans y teóricos como Bourget viene de la mano del fin del siglo XIX, del desengaño respecto de las revoluciones y el progreso científico que no aniquilan la pobreza ni la insalubridad de la sociedad industrial ni consiguen emancipar al ser humano como prometía la Ilustración.

Aquellos teóricos del arte o artistas que se acogen al decadentismo, se refugian en la estética, en la búsqueda de la pura belleza que les proteja de la miseria de la realidad social y de la naturaleza humana que consideran innoble, repugnante. Critican e intentan subvertir los valores sociales de la burguesía ilustrada como el progreso, el mercantilismo, el cristianismo y también el utilitarismo pragmático, que son los pilares que sustentan la sociedad en la que viven.

Contrariamente a la burguesía –y al naturalismo que es, en cierta manera, el intento de llevar a cabo una literatura empírica, útil–, el Decadentismo propugna el valor de *l'art pour l'art*: lo bello, lo superfluo, es lo necesario, la salvación ante el aburrimiento y el desencanto por una sociedad hipócrita y represiva que no satisface. Recogemos una esclarecedora cita del teórico Théophile Gautier, autor de la primera concepción de la decadencia como estilo estético aceptado (Gautier, 1836: 23):

Sólo es verdaderamente bello lo que no sirve para nada; todo lo que es útil es feo, pues en la expresión de alguna necesidad, y las necesidades del hombre son innobles y repugnantes, como su pobre y enferma naturaleza. El lugar más útil de una casa son las letrinas.

Deja de lado el posible utilitarismo del arte para convertirlo en puro placer estético, alejado de lo natural en pro de la creación más cerebral e

introspectiva, artificial, exótica, ecléctica. Argumentan en parte que la literatura no cambia la sociedad, sino que es fruto de sus costumbres. Será Gautier quien se preguntará: «no sé quién dijo ni dónde que la literatura y el arte influyen en las costumbres. Quien fuese es indudablemente un gran idiota [...] los libros son los frutos de las costumbres» (Gautier, 1836: 19). O, más exaltadamente (Gautier, 1836: 10):

No, imbéciles, no, cretinos y goitreux, de un libro que no se hace sopa con gelatina; una novela no es un par de botas sin costuras; ni un soneto, una jeringa con chorro continuo; un drama no es un ferrocarril, ninguna de todas estas cosas esencialmente civilizadoras y que sitúan a la humanidad en la vía del progreso. Por las tripas de todos los papas pasados, presentes y futuros, no y doscientas mil veces no.

El hastío, la neurosis de fin de siglo llevará a los artistas decadentes a buscar su forma de vida, en cierta manera su alienación, agarrándose a un refinamiento hedonista, a la belleza por ella misma, despojada de toda obligación moral. Y la buscarán precisamente en aquello exótico, nuevo, extraño, primitivo en cierta manera. Será Anatole Baju quien, en 1886 (una vez ya está de moda la decadencia, consolidada tras la publicación de *A contrapelo*), impulsará la revista *La Décadent*. En su manifiesto *Décadiste*, de esta época, recoge que

No reconocer el estado de decadencia en el que estamos sería el colmo de la insensibilidad... la religión, las costumbres, la justicia, todo decae... La sociedad se disgrega bajo la corrosiva acción de la civilización delicuescente... Consagramos esta hoja a las penosas innovaciones, a las audacias estupefacientes, a las incoherencias de las treinta y seis atmósferas en el límite superior de su compatibilidad con aquellas arcaicas convenciones denominadas con el término de moralidad pública. Seremos las estrellas de una literatura ideal...

Precisamente mediante esta búsqueda de la belleza *sin conciencia* criticarán la doble moral burguesa. El decadente se hace eco de sus vicios, contrariamente al burgués que propugna virtudes que nunca cumple. Esto no obstante, el fuerte escepticismo con el que mira el decadente hacia su sociedad, le impide reaccionar. Hace una crítica ácida, mordaz, aguda, de la sociedad y clase burguesas, de la miseria que provoca y de la hipocresía que supone respecto de los valores que propugna. Pero el fuerte desencanto que siente consume al movimiento en esta misma crítica, en la búsqueda de su refugio, radicalmente individual e introspectivo, y le impide hacerse cargo de una posible alternativa o solución. Un ejemplo bastante ilustrativo de esta inacción lo da Lord Henry, dandi por excelencia de *El retrato de Dorian Grey* (Wilde, 1890), cuando tras criticar la hipocresía que supone la beneficencia, se le pregunta qué cambiaría él, a lo que responde: “No deseo cambiar nada en Inglaterra, excepto el tiempo”.

III. Objetivos

218

En este trabajo nos proponemos llevar a cabo una observación del discurso fílmico de *L'Apollonide* con el fin de anotar las intertextualidades que el filme absorbe de la estética decadentista europea de finales del siglo XIX, así como la sensibilidad de la época, trasladando ambas tanto a la concepción y la narración cinematográfica como a la puesta en escena y composición de los encuadres.



IV. Material y método

Las principales fuentes del estudio consisten en la propia materialidad fílmica de la película y en las obras, teóricas o artísticas, que nos permiten inferir relaciones entre el decadentismo decimonónico y la película abordada. Partiendo de un análisis cinematográfico previo, recogeremos aquí la continuidad observada entre nuestro objeto de estudio y el movimiento estético que venimos comentando.

V. Resultados

El tedio: la espera inactiva

Es conveniente señalar que, mal que la decadencia critica a la clase burguesa, precisamente aquellos que se dedican a *l'art pour l'art* son quienes viven en una posición acomodada socialmente y tienen tiempo para aburrirse. Así sucede con Des Esseintes en *A Contrapelo* (Huysman, 1884) o con Lord Henry y Dorian Gray en *El retrato de Dorian Gray* (Wilde, 1890). Son las clases acomodadas las que disponen de tiempo de ocio para cultivar tanto su aspecto físico como su cultura, así como de recursos para acceder a obras de arte, vestidos, maquillajes, joyas y caprichos dedicados a devolverles algún tipo de goce o estímulo para combatir el tedio.

Los clientes de *l'Apollonide* también son sobre todo (como relata la *madame* a las chicas en la única salida de la preciosista pero lúgubre mansión en la que trabajan) aristócratas, cuya fortuna proviene de su legado familiar, o burgueses industriales. Esto no obstante, uno de los personajes que acude a la casa es un artista, un pintor, obsesionado con la observación del sexo femenino. Todos ellos buscan en *l'Apollonide* una vía de escape de la sociedad y la moralidad que les oprimen. Este escape de la realidad social de su época que encaja con el decadentismo lo vemos, por ejemplo, en el diálogo que tiene lugar entre dos de los clientes, que se encuentran en un salón conversando con las chicas. Uno de ellos hace alusión a un importante tema de su actualidad, alrededor del cual giran connotaciones políticas: "Loubet perdonó finalmente a Dreyfus", dice. Otro de ellos se apresura a responder: "Si empezamos a hablar de Dreyfus, me iré arriba". Desestima el simple hecho del contacto

con la polémica, y ni siquiera se plantea la oportunidad de dar una opinión o entrar en el debate.

Vemos este intento de combatir el aburrimiento, más allá de en la búsqueda del placer sexual y la belleza artificial, que trataremos más adelante, en juegos que más bien parecen personificar ese aburrimiento en sí mismo. Pondremos dos ejemplos de ellos. En una de las escenas, tanto los clientes como las chicas se dedican a hacer sonar el borde de las copas de cristal pasando por él un dedo mojado (Figura 2), abandonándose al sonido envolvente que resulta del friegue, mientras que en otra, juegan a una especie de mini-billar en el que las pequeñas bolas se dirigen soplando (Figura 1).



Figura 1



Figura 2

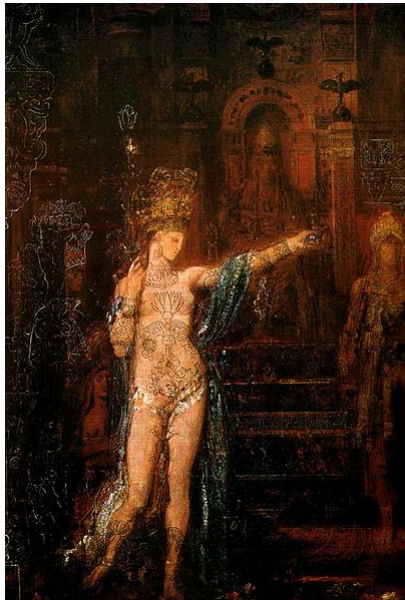
Estos juegos casi infantiles, son el preámbulo, el contexto o el envoltorio, si queremos, de la verdadera distracción que son las prostitutas de la casa. Ellas serán realmente el aliciente, el objeto de deseo, moldeable a gusto de cada uno de los hombres que aparece por la casa. Cada uno de ellos escogerá cómo desea que se le presente y satisfaga la chica por la que pague, sin importarle en absoluto que no sea su manera natural de ser. Están pagando, en el fondo, más que por sexo: adquieren el artificio a la carta que les aleje de la realidad, para poseerlo.

La alienación en la belleza: la cárcel de las apariencias

De esta manera, mientras que los hombres acuden a l'Apollonide a huir de la realidad, las chicas se encuentran presas en esa especie de refugio que representa para ellos la casa. En ellas recae todo el artificio, la exigencia de belleza impecable cada noche, de satisfacer las exigencias de los hombres. Ellas son el objeto de ese aburrimiento, lo que debe ayudar a paliarlo. Son la flor, son el cuadro, son la muñeca y el perfume.

Las chicas no *utilizan* la decadencia, no se agarran a ella, sino que la viven, están sujugadas a ella, se ven sumergidas, prácticamente ahogadas en ella, mientras esperan.

220



Figuras 3 y 4. Paralelismo entre uno de los planos y *Salomé*, de Moréau (1876)

La espera, la detención del tiempo en ese fin de siglo que se agota lentamente, es uno de los temas principales de la obra. Dado que el casero de la mansión ha elevado las rentas tanto que la *madame* no ve posible seguir en el negocio, la casa se ve abocada al cierre. Durante toda la película asistimos a la lenta agonía que supone la espera hacia ese fin, que a su vez es el fin de una época, de un estilo de vida, de unas determinadas ideas y formas de pensar, de sentir y de creer. «Esta es una representación del fin: de una forma de vida, de una manera de filmar el pasado, de un cambio de siglo que también podría ser el nuestro. [...] El prostíbulo como antesala del Apocalipsis». (Losilla, 2012: 29)

Algunas chicas esperan que un admirador pague sus deudas con la *madame* para así verse, en parte, libres. Otras, simplemente, esperan ser vendidas a otra casa. Alguna mira deprimida hacia su pasado,

(constatando que empieza a envejecer en el lupanar en el que lleva más tiempo del que esperaba en un principio), y con desesperanza hacia un futuro que se le presenta hostil. Las más desafortunadas esperan que las consuma la gonorrea. Y la espera conjunta, del día a día, se da cuando están todas en el salón, arregladas como cada noche, esperando que llegue el primer cliente y se abra el telón. En este sentido, resulta esclarecedora la elección de uno de los planos sintetizadores de esa inacción nociva como una de las imágenes promocionales del filme (Figura 5). En ella, las jóvenes se dejan caer indolentemente en los divanes que pronto quedarán desfasados, languidecen entre corsés desgastados, humo de pipa y olor a rosas rancias.



Figura 5. Escena paradigmàtica del tedio dominante en el relato.

Solamente una de las chicas, menos asfixiada por sus deudas que las demás, sale de la casa para procurar remediar su situación. El resto, como sucede con los decadentistas, están demasiado desengañadas, desesperanzadas, son demasiado conscientes de lo embrutecida que está la sociedad en la que viven como para intentar cambiar nada.

2.3 El amor por lo artificial

Y de esta búsqueda constante de la evasión y del refugio en el puro arte, de la emoción únicamente en la belleza, combinado con la idea de provocar a la moral burguesa, surge el amor por lo artificial, lo premeditado, lo construido para alcanzar una perfección, según los decadentistas, imposible de hallar en el mundo real, puesto que lo natural es considerado (siguiendo a Baudelaire) feo, sucio, innoble, vulgar.

Esta idea junto con el descrédito con el que miran la moral burguesa y cristiana, les hace buscar en lo exótico, lo transgresor, lo extraño, la sensibilidad que les salve del tedio.

Hay dos ejemplos que muestran claramente este rasgo decadente en la película. Se trata de dos de los caprichos de los clientes de la casa. Uno de ellos, desea ver convertida en una muñeca de porcelana a una de las

chicas (Figura 6). Quiere estar con un objeto inerte pero perfecto, tallado a medida, sin otra voluntad que la de complacer desde la impersonalidad, desde la negación de la mujer que hay bajo el disfraz de muñeca, connotando a su vez el «[...] nexo infernal entre la vida y la muerte. Nexo también erótico, es decir, que revela vitalidad hasta en la muerte». Enlaza así, también, con el Simbolismo que exploraba este tipo de límites y las relaciones entre ellos. Otro de ellos, le exigirá a su elegida que se convierta en geisha, y además le hable japonés (Figura 7). En este último caso, el hombre aceptará encantado que la joven invente el idioma que no conoce, mientras vista parecido a una geisha y sus palabras suenen como el idioma nipón, ofreciéndonos un vistoso caso de esa búsqueda del objeto estético con valor por sí mismo, por más artificial que sea. Cuanto más esmero, más capas haya que cubran la realidad natural, que la adornen, perfumen y embellezcan para que se convierta en ese objeto bello, tanto mejor.



Figura 6. Joven imitando a una muñeca de porcelana.



Figura 7. Joven imitando a una geisha.

Otro de los episodios en los que constatamos este apego al artificio y la ocultación de lo natural es decadentísimo baile de máscaras que se celebra en la casa poco antes de que sea cerrada. Se opta por la confusión de las personalidades, por el no revelar quién se acuesta con quién, por

que no salga el ser que hay bajo cada careta, sino que se interactúe desde esa superficie impostada. Será precisamente en esta secuencia cuando uno de los clientes veteranos de l'Apollonide le pedirá a la *madame*: "Prométeme seguir siendo tú misma incluso sin l'Apollonide: quédate con las flores, la música, los elegantes vestidos, el champán, hasta el cristal...". De esta manera asimila a la verdadera identidad de la mujer los elementos que construyen esta imagen artificial y que son precisamente los que agonizan con el cambio de sensibilidad estética ya incuestionable en 1899.

Otro de los momentos en los que salta a la vista la artificialidad, el esfuerzo que les supone a las chicas convertirse en ese objeto de deseo que debe apetecer a los hombres, orientado a alejarles de su rutina, aparece en la escena en la que un cliente nuevo llega a la casa, y ellas permanecen en fila frente a él, unas al lado de otras, esperando que se decida por una (Figura 8).

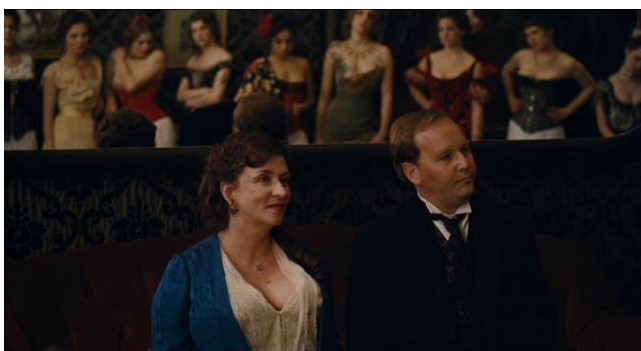


Figura 8.

El contraplano a la escena anterior nos muestra sus rostros y su mirada, que no sonrío, independientemente de los amagos que hagan sus labios (Figura 9). En sus poses desganadas vemos su el hastío, la pereza y la incomodidad ante esa forma de vida cargada de exigencias que recaen sobre su apariencia y su modo de actuar. De este modo, si un primer plano nos las muestra reflejadas en un cristal, a disposición de la mirada ajena, el siguiente las encuadra directamente, sin filtro o superficie reflectante alguna, recogiendo los matices que se perdían tras el reflejo del primero de los encuadres que comentamos.



Figura 9. Contraplano de la Figura 8.

El rechazo a la moral burguesa: la transgresión

El rechazo de los decadentes hacia la moral burguesa les llevará a querer provocar, a transgredir sistemáticamente las normas que la conforman –tengamos presente que nos encontramos en época victoriana, con su restrictiva concepción de moralidad. El simple hecho de acudir a un prostíbulo ya supone un acto condenable dado que la prostituta, el modelo de mujer que en Inglaterra será conocido como *The fallen woman*, «simboliza todos los peligros que acechan al ciudadano de bien en las calles de la ciudad; representa una transgresión intolerable de las normas que definen la respetabilidad femenina y una fuente de polución física y moral» (Mayayo, 2003: 156). Así, por ejemplo, el cliente pintor suplicará a la *madame*, ya de día, que le permita quedarse un rato más en el burdel, puesto que volver a casa con su familia “sería insoportable”.

Tanto la geisha como la muñeca forman parte de esta rebelión, de este acercamiento a lo prohibido, de esta provocación a la moral institucionalizada, al cristianismo. Otro de los acercamientos a lo exótico, a lo peligroso, lo observamos en el hecho de que uno de los clientes lleve como mascota a la casa una pantera que yace en los divanes y vaga por la mansión a su antojo, a la que tanto las chicas como los clientes acarician y miman como si se tratara de un animal doméstico. Es éste un animal que encaja a la perfección con el apego modernista a lo exótico, a lo salvaje pero a su vez refinado y noble. El animal es apodado Vuitton por uno de los clientes, que se recrea en la reiterada pronunciación de este nombre mientras acaricia a la pantera, argumentando que es un genio. Suponemos que hace referencia al diseñador de moda francés Louis Vuitton, fundador de la lujosa marca de ropa y complementos que abre su primera tienda a mediados del siglo XIX y precisamente muere a finales de éste, en 1892. Una vez más, se trata del elogio del refinamiento, del elitismo, de las bellas y conscientes de sí mismas apariencias. Unos segundos antes, en la misma conversación, un caballero comenta que sus únicas lecturas son Sade y la Biblia, y que todavía no ha leído la Biblia, haciendo alarde de su cercanía a lo perverso.



Figura 10.

Durante la película observamos numerosos detalles que apuntan a esta transgresión, a la provocación buscada. Así, por ejemplo, los personajes reunidos en el salón de l'Apollonide beben uno tras otro de una especie de orinal en el que han vertido champán (Figuras 11,12, 13 y 14). Otra de las prácticas relacionadas con la bebida es el capricho de uno de los clientes de bañar a la chica más joven, adolescente, en él, y acostarse con ella en la bañera dorada en la que ha vertido docenas de botellas.



Figuras 11 y 12.



Figuras 13 y 14.

Es pertinente destacar que, por más que los clientes de l'Apollonide busquen esta transgresión de la moral burguesa, como hemos dicho muchos de ellos forman parte de ella, y no deja de ser curioso que, para referirse al sexo, o la conversación, o lo que sea que hagan con ellas durante el rato por el que paguen, hablen de "commerce", proponiéndoles el intercambio con una pregunta cuya traducción aproximada sería: "¿comerciamos?". Esta referencia al comercio, a la transacción económica (y necesariamente capitalista) les acerca a lo que rehúyen, a la sociedad de la que, por más decadentes que sean, forman parte (como Lord Henry, como Dorian).

También la *madame* cae en una suerte de hipocresía que inculca a las jóvenes, insistiéndoles constantemente en que la prostitución se daría si ellas anduvieran solas en la calle, o no estuvieran amparadas por ninguna casa. En esta distinción entre lo que ellas hacen y "prostitución" encuentra la importancia de que las chicas sigan trabajando para ella, argumentando que tienen mucha suerte de estar en esa casa, a la que no van hombres cualquiera y hay algunas (siempre insuficientes) regulaciones sanitarias.

El derrumbamiento de la decadencia

Si bien las noches en l'Apollonide comienzan con las jóvenes maquilladas y peinadas con esmero, envueltas en joyas y pendientes de cada detalle de su aspecto, según se consume la velada se derrite también el artificio, la fachada. Los peinados se van desmoronando, los moños perfectos adornados con hebillas, flores o joyería modernista decaen en greñas, en cabellos descuidados. Los vestidos se tornan mantas atadas alrededor del cuerpo o corsés medio desatados combinados con ropa interior ancha, recolocada sin esmero. Observamos cómo en medio del tedio, de la espera, de la rutina asfixiante, de la pérdida de toda esperanza, se desvela la condición de artificialidad de las formas para dar paso a la esencia más natural, la fea, la grotesca, la de las bajas pasiones, que se acaba revelando inexorablemente.

Asistimos claramente la diferente vivencia de la decadencia por parte de los hombres y de las jóvenes. Por un lado, ellos llegan, desengañados y aburridos por ese ambiente finisecular, encuentran su objeto de deseo y se vuelcan en ese esteticismo, en la satisfacción de sus inquietudes individuales que les han de elevar adorando (y consumiendo) la belleza por la belleza, moldeada a su gusto y medida. Por el otro, observamos en el hastío de las chicas que su construcción, el *arte* en el que se convierten no es *arte por el arte*, sino que está construido con un fin que dista mucho de ser el refinamiento cultural que persiguen los decadentistas. Ellas no buscan en él superar el aburrimiento, el descrédito por la sociedad, sino que precisamente sufren el tedio por su culpa. El fin de su aspecto y comportamiento apela a las pasiones humanas, a los bajos instintos, a la satisfacción de caprichos masculinos disfrazados de metas estéticas (como la geisha, la muñeca e incluso la joven bañada en champán). Se le da así una vuelta de tuerca a la decadencia: ellos alivian su aburrimiento acogidos a la belleza estética que suponen ellas cortadas según el patrón decadentista, que los hombres parecen seguir; las chicas, sin embargo, son presas del artificio que busca complacerles a ellos, y es lo que les provoca ese tedio, ese malestar, esa espera eterna de la que no pueden escapar, en una prisión que está abocada a la desaparición y no derivará más que en otra prisión (como ejemplificará el final de la película, del que más tarde hablaremos).

Tras esta caída de las fachadas, cuando los hombres que buscaban alejarse del aburrimiento durante la noche ya se han ido, queda la parte natural, que la película deja ver también. Observamos a las chicas lavándose con sustancias que les provocan escozor, las escuchamos quejarse por el cansancio físico o lo desagradable del sexo con los clientes, por las enfermedades que las aterran y pretenden evitar mediante los lavados, las vemos tensas a más no poder mientras son examinadas por el doctor, del que temen que les diga que están embarazadas o contagiadas de algún mal peor que puede acarrearles la muerte (Figuras 15, 16 y 17). Lo feo aflora tras los escollos de la artificialidad decadente hecha pedazos. Y no sólo lo feo, sino también un potente grotesco de corte prácticamente expresionista que emergerá con

una fuerza inesperada y nos acompañará durante toda la película combinándose con el modernismo y con la decadencia. Pero de eso nos ocuparemos en el apartado siguiente.



Figuras 15 y 16.



Figura 17.

Resulta metafóricamente ilustrativo el comentario de un cliente que, en determinado momento, se pregunta: “con la condesa muerta, ¿quién será la belleza del siglo XX?”. No sabemos a qué condesa se refiere ni interesa la particularidad del caso, si nos lo tomamos como una metáfora de esa transición, de ese cambio, de la caducidad de valores y el paso a una nueva forma de pensar, de vivir, de hacer arte, que representará el siglo XX. La condesa, la belleza decimonónica, ha muerto. Y será la categoría estética de la que hablaremos a continuación la que tomará el relevo.

Lo grotesco

Si bien todavía no lo hemos nombrado, esta categoría estética constituye uno de los ejes centrales de la película. Una de las prostitutas, quizá la que ostenta un rol más protagonista, le cuenta un sueño a un cliente conocido. En él, le explica que el cliente la salvaba ofreciéndole una esmeralda para saldar sus deudas. Decía que, mientras se acostaba con ella, sentía cómo su semen fluía hacia arriba y goteaba en forma de lágrimas blancas, añadiendo que su boca estaba roja. Comprobaremos más adelante que este sueño fue premonitorio: cuando llevemos unos

veinte minutos de película, dicho cliente le pedirá a esta chica, llamada Madeleine y apodada *la judía* (sobrenombre que tal vez no sea gratuito), que la deje atarla. Ella accederá, siguiéndole el juego. El resultado es impactante y de una crueldad inusitada: el cliente le rasgará con un cuchillo ambas comisuras de los labios, desfigurando el rostro de *Madeleine*, que para siempre lucirá una mueca cercana a la sonrisa de un payaso.



Figuras 18 y 19.

Este corte, esta ruptura se producirá a finales del siglo XIX, mientras que la parte posterior de la película nos indica mediante un rótulo que nos encontramos ya en el siglo XX. Así, la decadencia, la belleza volcada sobre sí misma, sobre su propia conciencia estética, dejará paso a las vanguardias, a las categorías estéticas que reaccionan explotando lo feo, lo grotesco, haciéndolo aflorar dinamitando la belleza ideal y reivindicándolas como arte.

El rostro desfigurado de Madeleine que para el espectador resulta hiriente en tanto que casi parece un reproche a nuestra mirada, repercutirá en su vida retirándola casi por completo de su trato con los clientes. Desde la agresión, se dedicará a tareas domésticas de la casa como lavar o cocinar, y a cuidar de las chicas.

Esto no obstante, durante toda la parte de la película en la que Madeleine está con el rostro desfigurado (gran parte de la obra), seguirá existiendo el espíritu decadente de la alta sociedad que buscará la distracción de la que hemos hablado forzando los límites de la moral, acercándose a lo extraño, a lo prohibido, a lo que considera exótico. Y será en esta esfera que roza la perversión donde *la judía* será reclamada. En determinado momento, un cliente que ha oído hablar de *la mujer risueña*, le comentará a la *madame*: “Tengo un amigo que organiza veladas especiales. La mujer risueña le interesa”.

En esta velada, a la que Madeleine acudirá maquillada de forma que se acentúe su herida, encontrará a damas y caballeros de la alta sociedad alternando con jóvenes desnudas y otras personas con un físico particular, como una enana (Figura 20). Los presentes la observan, la acarician, la desvisten y se relacionan entre ellos a su vez, rompiendo las barreras de la convencionalidad. Una de las mujeres le ordenará a un caballero, una vez la han medio desvestido, que le pellizque un pezón, para “ver si deja de sonreír”. Será en este momento cuando aflore el grotesco, no sólo por el maquillaje, sino porque nos hiere la degradación

que sufre la joven, sometida a esa fascinación de la tediosa clase alta fascinada por lo raro, lo prohibido, lo anormal, si bien no la tratan con brutalidad.



Figura 20.

Sin embargo, ella nunca actúa de manera degradante o histriónica por sí misma. Es la sociedad la que la desfigura y le da un trato de rareza medio admirable medio repulsiva, de repulsión magnética, quizás. La sociedad que se considera en su derecho de hacer frente al aburrimiento experimentando, indagando en el fenómeno en el que la han convertido. Ella resistirá estoica, completamente desesperanzada pero manteniéndose fuerte, mientras mira a cámara. Esta mirada a cámara no es gratuita. Las películas configuradas según el modo de hacer de Hollywood, es decir, que siguen el patrón narrativo al que estamos acostumbrados, tienden a esconder que están narradas por alguien para naturalizar el discurso. Siguen una serie de normas muy estrictas que disimulan la cámara como dispositivo de registro y el montaje como costura entre planos. Una de las normas que no suelen violar las películas convencionales es que sus protagonistas nunca miren a cámara. Porque de ese gesto resulta una violencia, el espectador se siente apelado y se distancia del relato. En este caso ella mira a cámara, llamando la atención del espectador, casi recriminándole que esté observándola, como si éste estuviera confabulado con la sociedad decadente que la trata como un mero objeto estético. Es un gesto reivindicativo, que llama a la reacción, al despertar, a la toma de posición frente a la decadencia estéril cuya crítica y desencanto se agotan en sí mismos. Así, súbitamente, entra el siglo XXI, cuya brutalidad se anuncia en la despiadada y gratuita agresión sobre la judía. Esta premonición convivirá durante toda la película con el fin de la decadencia, con su agotamiento puesto que, como una moda más, verá su fin con el siglo que la había visto nacer.



Figuras 21 y 22. Puente estético entre el grotesco de l'Apollonide y el de la estética del siglo XXI.

VII. Discusión y conclusiones

Finalizaremos el escrito recogiendo algunos de los paralelismos pictóricos, que, desde el punto de vista estético, contribuyen a establecer los puentes que hemos ido trazando entre el discurso cinematográfico de l'Apollonide y las diversas corrientes pictóricas decimonónicas que resuenan en el relato y refuerzan su huella decadentista, el eco de la sensibilidad de finales del siglo XIX. A lo largo del filme encontramos constantemente planos que recuerdan escenas del Impresionismo o Postimpresionismo menos celebrador de la vida y más centrado en la clase baja, en la representación del momento cualquiera de personajes como prostitutas o alcohólicos y lugares como lupanares o fumaderos de opio. También pueden venir a la mente las escenas de toilette más voyeurs de Degas o Toulouse Lautrec. Lo ejemplificamos en las siguientes imágenes:

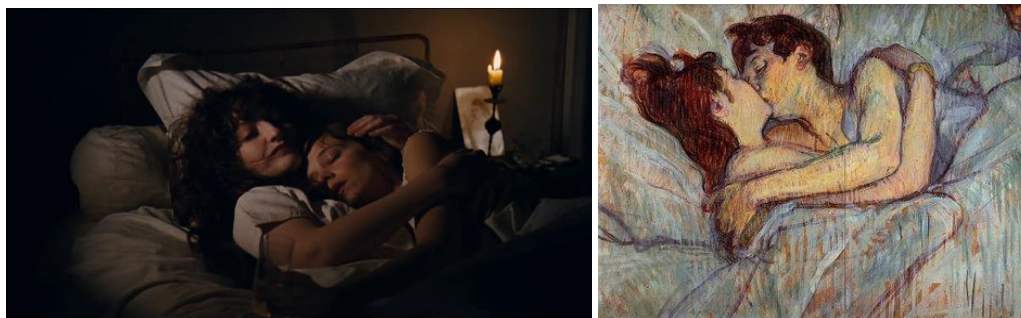


Figuras 23 y 24. Escena de aseo en paralelo a las de Dégas.

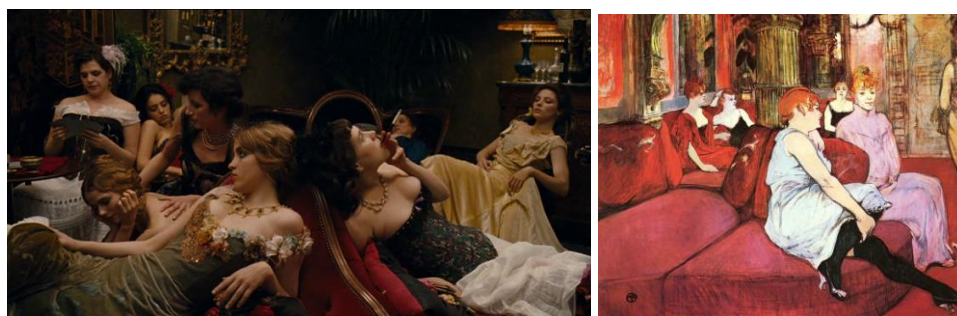


Figuras 25 y 26. Escena de aseo en paralelo a las de Dégas.

Tras los ejemplos del género de la *toilette* de Degas, ilustraremos intertextualidades con cuadros centrados en escenas de cama, como apuntábamos, más voyeurs, de Toulouse Lautrec. Adjuntaremos también algún otro ejemplo del ambiente retratado por el pintor francés, maestro en impregnar sus lienzos con el ambiente más humano, pero también más descarnado, de los establecimientos como l'Apollonide.



Figuras 27 y 28.



Figuras 27 y 28. Paralelismo entre escenas de burdel y Lautrec

Por otro lado, encontramos las únicas bocanadas de aire fresco, literalmente, en toda la obra, cuando las chicas y la *madame* salen un día al campo. En este breve momento es en el único en que aflora la fugacidad del instante, la libertad, las ganas de vivir. Solamente en esta secuencia se alivia el peso del presente, de la arquitectura, de la pesadumbre cotidiana. En definitiva, resuena el Impresionismo (Figuras 29, 30, 31 y 32).



Figuras 29 y 30. Paralelismo entre fotograma impresionista y Preimpresionismo de Manet.



Figuras 29 y 30. Paralelismo entre fotograma impresionista e Impresionismo de Monet.

Por último, recogemos una de tantas referencias al Modernismo que se hacen durante toda la obra, en este caso dirigida hacia Klimt. Además de para establecer la sinergia en cuanto al gusto por el decorativismo, nos sirve para plantear un tema susceptible de ser tratado en el futuro, como son los modelos femeninos que aparecen representados en el discurso fílmico, o las tradiciones estéticas a las que apela y las connotaciones que implican dichas referencias.



Figuras 29 y 30. Paralelismo entre l'Apollonide y la Judith de Klimt.

VIII. Bibliografía

- BAJU, Anatole (1889). «Manifeste Décadiste». Le décadent
- GAUTIER, Théophile (1836). *Mademoiselle de Maupin*
- LOSILLA, Carlos. (2012). «A la espera del fin». Caimán cuadernos de cine.
- MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- PEDRAZA, Pilar (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. España: Valdemar.
- WILDE, Oscar (2000). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Espasa Libros.