

París, je t'aime: una visión radiográfica de la capital gala.

*Paris, je t'aime:
a radiographic vision of the French capital.*

Mónica Tovar

Universidad Complutense de Madrid
monica.tovar.vicente@gmail.com

Resumen

París es una de las ciudades más cinematográficas del mundo: sus calles, sus avenidas y muchos de sus monumentos y espacios más emblemáticos han protagonizado escenas de películas francesas e internacionales. Sin embargo, frente a esa tendencia mantenida durante décadas se postula “Paris, je t'aime” (2006), un largometraje coral estructurado en dieciocho narraciones dirigidas por realizadores de diferentes nacionalidades y pertenecientes a corrientes y estilos diversos. Partiendo de la asociación distrito/barrio-director, se ofrece una mirada de la “ciudad de la luz”, a priori, distanciada de la predominante y que encuentra en el amor su punto de apoyo fundamental. Dieciocho historias que comparten un mismo actor y que hallan en las calles parisinas menos conocidas los mejores decorados para desarrollarse.

Palabras clave

París, película, largometraje, cortometraje, relato, narración, distrito, arrondissement, barrio, quartier, monumentos, espacios, icono, emblema, localización.

Abstract

Paris is one of the most cinematographic cities in the world: its streets, its avenues and many of its most emblematic monuments and spaces have led to scenes in French and international films. But opposite to this tendency and supported during decades it appears "Paris, je t'aime" (2006), a film that is structured in eighteen short films directed by international directors who belong to different movements and styles. Departing from the association district/neighborhood-director, this film offers a view of the "city of the light" distanced from the predominant one and it finds in love its principal support. Eighteen stories that share the same character and which find in the least known Parisian streets the best locations for their developments.

Key words

Paris, movie, film, short film, story, narration, district, neighborhood, monuments, spaces, icon, emblem, location.

Sumario: 1. La presencia de París en el cine: breve recorrido histórico. 2. Visión romántica de la ciudad en *Paris, je t'aime*. 3. Análisis de la confluencia de miradas sobre la ciudad de la luz. 3.1. Denominaciones. 3.2. Mirada compartida en dieciocho cortometrajes. 3.3. Los límites superados y los engaños identificados. 3.4. La no ausencia de lo representativo. 4. Mantenimiento de la mirada icónica: conclusiones. 5. Bibliografía

1. La presencia de París en el cine: breve recorrido histórico

Francia ha estado ligada fuertemente a la actividad cinematográfica desde 1895. En ese país nacieron los considerados padres del cine, surgió la dicotomía entre el realismo y la ciencia ficción y también fue allí donde se empezó a desarrollar una industria dedicada, íntegramente, a la producción y explotación de las creaciones del llamado séptimo arte. París también pasó a formar parte del universo cinematográfico desde sus orígenes: el Salón Indio de la sala Le Grand Café acogió la primera proyección privada que los hermanos Auguste y Louis Lumière organizaron el 28 de diciembre del año citado anteriormente. Si bien estos cineastas habían rodado sus películas realistas en otras localizaciones, poco después integraron a la capital francesa en ellas. Lo mismo ocurrió con Georges Méliès, padre del cine de ficción o fantástico, quien también acudió al urbanismo parisino para emplazar sus narraciones. De este modo, le jardin des Tuileries, la place de la Concorde, les Champs-Élysées, les quais de Seine o l'Opéra fueron algunos de los espacios que estos primeros cineastas registraron con sus cámaras.

Si bien estas producciones ya permitieron conocer las características urbanísticas de la capital gala, hay una figura que aparece pocos años después y que, de acuerdo a varios textos franceses, fue también determinante para el afianzamiento de su presencia cinematográfica: se trata del cómico Max Linder. Después de participar en varias producciones de su país, se instaló en Estados Unidos, donde se convirtió en una estrella. Impulsor del género cómico del slapstick, también fue el creador del estereotipo del ciudadano parisino (un dandy romántico); además de ser el primero en considerar a la ciudad de París como un personaje más del argumento.

Paralelamente a esta aportación, realizadores como Louis Feuillade o André Antoine rodaron historias con desarrollo en la “ciudad de la luz”. Sobre todo, destaca el segundo, ya que, como explica N. T. Binh, abogó por unas producciones naturalistas donde diferentes espacios de la ciudad se convirtieron en escenario de sus narraciones. Como indica el citado autor, Antoine pedía a sus actores una gran sobriedad y:

Les met en condition en tournant en décor naturels: le jardin du Luxembourg, la place du Chatélet, les berges de la Seine, le canal Saint-Martin (...) c'est surtout le tournage en extérieurs qui étonne, nous faisant découvrir Paris comme on ne l'avait encore jamais vu à l'écran: réel sans pittoresque. (...) Plus encore, cette façon quasi documentaire de montrer la ville donne aux personnages leur véracité, leur enracinement sociologique, leur spécificité humaine¹. (BINH, 2006: 31)

Junto a esta tendencia, convivió la del realismo poético que nació en 1923 con la película *Paris qui dort* de René Clair. En esta, espacios emblemáticos de la ciudad (como le Champ-de-Mars, Notre Dame o la Place de la Concorde, entre otros) se presentaban como si fueran imágenes de postales; tratamiento que fue continuado posteriormente por otros realizadores franceses. Jean

¹ *Les ponía la condición de rodar en decorados naturales: el Jardín de Luxemburgo, la plaza de Chatélet, las riberas u orillas del Sena, el canal Saint-Martin (...) es, sobre todo, el rodaje en exteriores lo que sorprende, haciéndonos descubrir París como nunca antes la habíamos visto en pantalla: real, sin elementos pintorescos. (...) Más aún, esta manera casi documental de mostrar la ciudad dota a los personajes de veracidad, de un arraigamiento sociológico, de una especificidad humana (Traducción M. Tovar).*

Douchet y Gilles Nadeau explican que este estilo conllevó que *Paris, ses quartiers, ses habitants, ses petits métiers, sa banlieue et la Seine deviennent les figures quasi imposées*². De esta manera, en menos de tres décadas (Linder falleció en 1925), ya se había convertido a la ciudad parisina en un gran escenario o plató cinematográfico que acogía un gran número de rodajes y donde, incluso, ella misma se presentaba como un personaje más de las películas.

La década de los 30 supuso la interpretación de la ciudad de acuerdo a las normativas de determinados géneros cinematográficos (destacando las del polar, el cine negro francés). Con *Allô Berlin? Ici Paris!* (Julien Duvivier, 1931)³, *Dans les rues* (Victor Trivas, 1933) o *Le crime de monsieur Lange* (Jean Renoir, 1936) empezó a afianzarse la presencia de espacios concretos en los largometrajes: el metro aéreo de Pont de Bercy, la Porte d'Ivry, l'église de la Madeleine o l'Arc de Triomphe protagonizaron varias de las escenas de estos títulos y de otros muchos.

Sin embargo, esta evolución del tratamiento se vio frenada durante la ocupación alemana (1940-1944): realizadores como André Berthomieu, Georges Lacombe, Sacha Guitry o Claude Autant-Lara recuperaron el estilo de las postales dominante años atrás. Una vez obtenida la libertad nacional, la cinematografía francesa trató, sobre todo, dos grandes temas que se mantuvieron hasta el final de los años 50. Según Binh, se reconocen *El París maléfico en los melodramas y films policíacos, desarrollados en exteriores naturales nocturnos, y el París evasión en las comedias, a veces, musicales o en los films de época casi siempre rodados en estudio. ¿París-acera mojada y París-postal? Estas convenciones, si bien imprimen un cuadro relativamente rígido en cuanto la representación de la capital, no impide a los grandes cineastas que se expresen.* (BINH, 2006: 69) (Traducción M. Tovar)

Paralelamente a los trabajos franceses, el sistema norteamericano empezó a sentirse atraído por las características de la capital gala; interés que le llevó a

² *París, sus barrios, sus habitantes, sus pequeños oficios, su extrarradio* (sus alrededores, sus cercanías) y *el Sena se convierten en figuras casi obligadas* (o impuestas). (DOUCHET, 1987: 97) (Traducción M. Tovar).

³ Salvo indicación expresa, el año que figura es el del estreno de cada una de las producciones.

contactar con profesionales que vivieran en ella. Gilbert Salachas, en su libro "Le Paris d'Hollywood. Sur un air de réalité", explica que los encargados de dotar del material documental necesario a esos cineastas fueron los hermanos Séeberger. Así, y gracias a las fotografías que estos enviaban de las localizaciones que consideraban que se ajustaban mejor a lo demandado, títulos como *La octava mujer de Barba Azul* (Ernst Lubitsch, 1942)⁴, *A comedy of murders* (Charles Chaplin, 1947) o *An american in Paris* (Vincente Minelli, 1951) pudieron realizarse. Así mismo, el citado autor defiende que ha sido este tipo de relaciones el que ha afianzado la imagen de París que hoy se conoce y que se ha reforzado con las producciones posteriores: *Ofrecen, generalmente, una visión de París más global y mítica que documental. Se ven lugares que tienen "un aire de realidad" parisina, cafés, hoteles, así como otros espacios más chics que se amoldan perfectamente a las comedias sofisticadas designadas más comúnmente por la fórmula "comedias americanas"* (SALACHAS, 1994: 28).

Además, estos títulos también participaron en la perpetuación de ciertos binomios dicotómicos sobre los que la ciudad se balancea: la clase popular frente a la pequeña burguesía, lo bohemio frente a lo mundano o lo turístico frente a lo auténtico.

1959 fue el año en el que el cine francés vivió uno de sus momentos más importantes: el nacimiento de una nueva forma de entender el séptimo arte que surgió de jóvenes realizadores formados, previamente, en el ámbito de la crítica y, en concreto, dentro de la escuela que André Bazin formó con su publicación *Cahiers du cinéma*. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol o Éric Rohmer fueron algunos de los principales nombres que constituyeron esta nueva cinematografía conocida como "Nouvelle Vague". Sus producciones, caracterizadas por un tratamiento estilístico y formal diferente, también encontraron en París el lugar donde ubicar sus narraciones, si bien, uno que apenas interactuaba con los personajes y que, sin embargo, permanecía atento, como el espectador ante la pantalla, a las acciones que estos protagonizaban. El primer ejemplo de este

⁴ El título en castellano se presenta cuando se conoce la fecha del estreno de la película (entre paréntesis) en España. De lo contrario, tanto el título como la fecha remiten al país de producción de la película.

cambio lo constituyó el largometraje de Godard *Al final de la escapada*, donde, aunque referidos textualmente, los Champs-Élysées y otros espacios parisinos son meros observadores de la historia de amor que vive la pareja principal.

Nueve años después, la cinematografía francesa volvió a sufrir un cambio, explicado por el contexto socio-político de ese momento. Paralelamente, nacieron otras corrientes en varios países que amenazaron la importancia que hasta entonces había tenido la Nouvelle. Ya en la década de los 80 apareció un nuevo conjunto de directores que, como los de la recién citada ola, reinterpretaron la imagen que se ofrecía de la ciudad. Bajo una renovación formal nacida de la influencia de los videoclips y de la publicidad, Léos Carax, Luc Besson o Jean-Jacques Beineix mostraron en sus producciones a un París poético, incluso fantástico, que se considera, en cierta manera, el modelo del que parten algunos realizadores contemporáneos como Jean-Pierre Jeunet. En este sentido, Douchet y Nadeau critican ese nuevo cine y, ante todo, el tratamiento que le dan a la ciudad. Para ellos, *videoclips y anuncios publicitarios reducen la ciudad de París a otra cosa que no es más que un signo, un guiño, un juguete que manipulan a su antojo. No pedimos más que la existencia de un cierto tipo de cine en París, pero, sí que se recuerde que ha existido, tanto en la ciudad como en la pantalla* (DOUCHET, 1987: 190).

Pero esta década también fue testigo del nacimiento de un nuevo tipo de películas que ya no centraban tanto su interés en el centro de la capital sino que cedían el protagonismo a otros espacios, generalmente ubicados en la periferia. Son cintas en las que las dificultades que las nuevas generaciones de inmigrantes tienen para integrarse, el papel de la mujer, el rol de la religión o la delincuencia eran sus temas. Por tanto, un cine social en el que el individuo superaba en protagonismo al elemento urbano.

Sin embargo, esa circularidad que parece guiar a la historia de la cinematografía francesa la llevó, de nuevo, de esa visión alejada y centrada en lo humano a otra en la que la ciudad vuelve a ser esencial para el desarrollo argumental. Esto ocurrió en la década de los 90 y Binh lo explica relacionando este tipo de producción con la influencia que mantiene la Nouvelle Vague sobre los realizadores galos:

Marquée par la Nouvelle Vague, cette génération de cinéastes se détourne du film de genre pour être plus attentive à l'air du temps: chassés-croisés amoureux, errances et solitudes urbaines ponctuent le cinéma contemporain dont la capitale est l'épicentre obligé –au point de verser parfois dans un parisianisme agaçant⁵.

Si bien, esta línea compartía protagonismo con la que reinventa París y la muestra desde una óptica mágica donde lo oscuro y espantoso se oponen a lo luminoso y maravilloso. Al mismo tiempo, esta influencia de los Godard, Truffaut, Rohmer y otros contribuyó a que los directores de los 90 reforzaran la imagen de la “ciudad de la luz” como un lugar romántico por excelencia.

En cuanto al cine galo que se viene realizando en los últimos años, ha estado definido, sobre todo, en el ámbito internacional, por dos directores: Jean-Pierre Jeunet y Cédric Klapisch. Desde que el primero estrenara *Amélie* en 2001 se ha hablado de una cinematografía francesa que evoluciona, de una nueva visión que retrata la vida de sus habitantes y de la propia capital desde un nuevo prisma e, incluso, se ha llegado a decir que este tipo de películas ha permitido la recuperación del cine de autor y, en algunos casos, en su vertiente de independiente europeo frente al predominio que sigue manteniendo el norteamericano. Ahora bien, como ha ocurrido a lo largo de la Historia de este cine, frente a Jeunet se posiciona el segundo autor indicado: Klapisch. Desde que se ofreció en las pantallas *Una casa de locos* (2002), este director ha ido constituyéndose como uno de los principales baluartes de la producción gala. Aunque opuestos en el tratamiento formal de sus producciones, éste y Jeunet son la muestra evidente de que la dicotomía que ya nació en los orígenes del cine se ha mantenido a lo largo de todo este tiempo. Más realista el primero y fantástico el segundo (si bien, ambos son directores de películas de ficción), ninguno deja de lado a la ciudad parisina, escenario de sus producciones. Aunque acuden a lugares poco conocidos, siempre incluyen un plano o una escena en los que aparece algún espacio o

⁵ *Marcada por la Nouvelle Vague, esta generación de cineastas se aleja del cine de género para acercarse al “aire de los tiempos”: cruces amorosos, vagabundeos y soledades urbanas caracterizan al cine contemporáneo donde la capital es el epicentro obligado –hasta el punto, a veces, de volcarse en un “parisianismo” irritante.* (BINH, 206: 207) (Traducción M. Tovar).

monumento identificativo: el Sacré Coeur en el caso de *Amélie* (Jeunet, 2001), el bar La Rotonde en *Las muñecas rusas* (Klapisch, 2005), la antigua Gare d'Orsay en *Largo domingo de noviazgo* (Jeunet, 2005) o, incluso, visiones aéreas en *París* (Klapisch, 2009).

En resumen, se defiende que, por lo general, la imagen que se ha ofrecido de París no ha variado, sino que lo ha hecho su tratamiento. Es decir, la óptica desde la que la han mirado diversos realizadores (tanto franceses como de otras nacionalidades) ha conllevado diferentes interpretaciones de la misma: la ciudad negra que ofrecía René Clair en *Sous les toits de Paris* (1930); la de la traición que mostraba Godard en *Al final de la escapada* (1966); la desarrollada tecnológicamente, pero que mantiene sus edificios emblemáticos y que aparece en *Play Time* de Jacques Tati (1967); la de barrio que protagoniza junto con Juliette Binoche *Tres colores: Azul* (1993), la primera película de la trilogía que Krzysztof Kieslowski dedicó a la bandera francesa; la que mira a uno de sus rasgos asociados, la alta cocina, en *Ratatouille* (Brad Bird y Jan Pinkava, 2007); la que nace de la combinación del punto de vista del parisino con el del turista, engranaje del guión de *2 días en París* que firmó y dirigió Julie Delpy (2007) o la que sigue respirando del recuerdo de épocas pasadas que protagoniza *Midnight in Paris*, la última película dirigida por Woody Allen (2011) son sólo algunos de los múltiples ejemplos que pueblan la Historia general cinematográfica. Frente a esto, la permanencia de l'Opéra, la Tour Eiffel, Montmartre, el Sacré Coeur, l'Arc de Triomphe, les Champs-Élysées o le Musée du Louvre, entre otros muchos elementos, es entendida como una señal que no sólo ubica geográficamente cualquier narración filmica, si no que, al mismo tiempo, le permite al espectador que sea él mismo quien lo haga. Por tanto, una ciudad fácilmente identificable reducida a estereotipos y clichés que, igualmente, han sido reforzados por obras artísticas de diversos tipos y categorías.

2. La visión romántica de la ciudad en *Paris, je t'aime*

La película que se analiza en este artículo llegó a las pantallas cinematográficas en 2006; sin embargo, el contacto entre sus creadores comenzó seis años antes. Fue entonces cuando Tristán Carné, asistente de fotografía y realización, entró en contacto con Emmanuel Benbihy, un joven productor,

también francés. Sin embargo, la escasa participación de este último en el universo del séptimo arte produjo la inclusión, en 2004, de un nuevo nombre en el proyecto: el de Claudie Ossard, productora que cuenta en su currículum con obras como *Delicatessen* (Marc Caro y Jean-Pierre Jeunet, 1991) y *Amélie*. Finalmente, el grupo se cerró con Gilles Caussade y Chris Bolzli.

Poco después se realizaron dos cortometrajes piloto que, igualmente, se incluyen en la película: *Faubourg Saint-Denis* de Tom Tykwer y *Tuileries* de los hermanos Coen. Además de ofrecer una imagen diferente de la ciudad y de desarrollar historias de amor, la película buscaba la muestra de una ciudad alejada de la de las postales que, como se ha comentado, estuvo presente durante largo tiempo en la cinematografía francesa:

Paris a toujours inspiré le cinéma. Mais Paris, je t'aime n'a pas pour autant le regard tourné vers le passé. Le but de tous ceux qui ont participé à sa mise en oeuvre a, au contraire, été de montrer le Paris d'aujourd'hui. De sortir des clichés de carte postale d'une ville musée pour en révéler des aspects inédits sur grand écran. Paris j'aime ta diversité pourrait être le véritable titre de ce projet où l'on croise, au gré des films, un assemblage hétéroclite de milieux sociaux, d'ambiances, de générations et de cultures⁶.

Igualmente, esta idea es completada con la información de que los realizadores que firman el largometraje visitaron la ciudad y pasearon por muchos lugares desconocidos o poco transitados por los propios ciudadanos parisinos que fueron los que, en cierto modo, inspiraron sus relatos. Esto explica, al mismo tiempo y, en parte, la elección de un elenco de realizadores internacional: ellos podían descubrir y grabar rincones que se les escaparían a los directores franceses. Sin embargo, esto no impidió la participación de tres galos (Bruno Podalydès, Olivier Assayas y Sylvain Chomet) y que iba a ser

⁶ París siempre ha inspirado al cine. Pero, *Paris, je t'aime* no tiene, por eso, la mirada dirigida al pasado. El objetivo de todos los que han participado en su puesta en escena, al contrario, ha sido mostrar al París actual. De salir de los clichés de postales de una ciudad museo para revelar aspectos inéditos en la gran pantalla. París, amo tu diversidad podría ser el verdadero título de este proyecto en el que se cruzan, a merced de los films, un entramado heteróclito de medios sociales, ambientes, generaciones y culturas. (VV.AA, 2006: 2) (Trad. M. Tovar)

más amplia (se contactó, por ejemplo, con Jean-Pierre Jeunet) si no hubiera sido porque muchos rechazaron la oferta al pensar que no podrían ajustarse a la mirada propuesta.

Frente a este carácter internacional en la realización, destaca el predominio francés en el caso de los actores y del equipo técnico (que fue el mismo para todos los cortometrajes). Así, y de unas declaraciones efectuadas por Ossard, se desprende que, además de modificar la mirada sobre la ciudad, se quería que se hiciera con un marcado acento francés. Con esto lo que se quiere decir es que *Paris, je t'aime*, además de ser producto de una combinación de visiones alejadas de las precedentes, es una obra que busca reinterpretar la cinematografía francesa y es que, de una manera u otra, lo que está claro es que se ha convertido en una de las últimas embajadoras de la capital gala y que la imagen que se ha ofrecido de ella se ha convertido en modelo para otros realizadores que ubican sus narraciones en la “ciudad del amor”.

3. Análisis de la confluencia de miradas sobre la “ciudad de la luz”

Como se ha explicado anteriormente, *Paris, je t'aime* está formada por dieciocho cortometrajes con una media de siete minutos de duración cada uno de ellos. Con una estructura clásica basada en los tres actos teatrales, las narraciones presentan un final abierto o inconcluso que permite al espectador que sea él mismo el que las continúe. El elemento urbano es uno de sus aspectos esenciales, ya que, París es el lienzo sobre el que se desarrollan cada uno de esos relatos; siendo sus calles, monumentos y espacios arquitectónicos los principales testigos de todo lo que se narra. De esta manera, a la hora de abordar el examen de la cinta, se ha centrado el interés en el emplazamiento donde tiene lugar cada uno de los cortometrajes (es decir, los barrios y distritos) y en la presencia de esos lugares emblemáticos que se han venido refiriendo en las líneas precedentes. Sin embargo, antes de presentar las conclusiones a las que se ha llegado, se explica, brevemente, el diseño urbano parisino, al ser esencial para este estudio.

La configuración actual de París se debe, en gran parte, al barón Georges-Eugène Haussmann. Conocida como la reforma haussmanniana, tuvo lugar en el siglo XIX, cuando el entonces prefecto del Sena aceptó la propuesta del

emperador Napoleón III de rediseñar el trazado urbano de la capital francesa. Sustentada en tres principios (rectitud de las aberturas, disposición de los inmuebles y perspectiva de los monumentos), la modificación se ejecutó mediante una doble financiación (pública y privada) y con la colaboración de otros nombres destacados como los de Eugène Belgrand (ingeniero y encargado de las aguas del Sena) y Jean-Charles Alphand (director de los trabajos que se desarrollaban en la ciudad y encargado de los parques y jardines). El principal objetivo de esta reforma era convertir a París en modelo de ciudad económica y social; además, este cambio encontraba algunas de sus justificaciones en el incremento de la población, en la existencia de epidemias (que necesitaban un urbanismo más higiénico que las hiciera frente) y en los nuevos medios de transporte que, como el ferrocarril, necesitaban unos trazados propios para su funcionamiento. Consecuentemente, se produjeron diversas expropiaciones forzosas. Entre los cambios que se derivaron de las acciones de Haussmann destacan el trazado definitivo de la rue Rivoli (del Hôtel de Ville a la rue Saint-Paul), la creación de diversos boulevards (como el céntrico de Sébastopol), la determinación del emplazamiento de la nueva Ópera, el enlace de la rue de Rome con la de Batignolles y el boulevard de Malesherbes (constituyéndose como las principales vías de acceso al centro urbano), la unión de las gares d'Austerlitz y Montparnasse, la construcción de nuevos edificios (como Les Halles y diversos teatros), así como la mejora de diversas zonas ajardinadas (por ejemplo, las del Parc Montsouris y del Jardin du Luxembourg), entre otras muchas. Igualmente, la estructuración actual de la ciudad en veinte distritos (cada uno formado por cuatro barrios) data de este período, en concreto de 1860, cuando a los doce originales se le anexionaron comunidades alejadas del centro urbano (casos de Passy, Montmartre, Belleville o Bercy, entre otros).

Por tanto, un diseño caracterizado por las unidades independientes que le configuran (los arrondissements), pero que, solamente enlazadas entre ellas logran dotar de entidad a un trazado urbano de grandes dimensiones como es el de París. E, igualmente, unos distritos que cuentan con una historia y una personalidad propias que son las que han permitido que *Paris, je t'aime* pueda ofrecer esa visión radiográfica de la capital gala a partir de narraciones independientes.

Una vez presentada esta breve referencia urbanística, se exponen los aspectos más relevantes del examen de la película y se hace de acuerdo a diferentes puntos que son, al mismo tiempo, los que acotan de manera más específica los temas a tratar.

3.1. Denominaciones

Una de las características principales de *Paris, je t'aime* es que la denominación de sus historias se hace en función a tres referentes: el distrito o arrondissement, el barrio o quartier y los elementos, espacios y construcciones emblemáticos, así como otras menos conocidas pero esenciales para el trazado y la constitución de las unidades urbanas citadas. De esta forma, en el caso del primer tipo de nombre se encuentran los siguientes relatos: *Loin du 16^e* (Walter Salles y Daniela Thomas) y *14^e arrondissement* (Alexander Payne). Diferentes barrios se encargan de denominar a varias historias; son los casos de *Montmartre* (Bruno Podalydès), *Le Marais* (Gus Van Sant), *Quartier des enfants rouges* (Olivier Assayas), *Pigalle* (Richard La Gravenese), *Quartier de la Madeleine* (Vincenzo Natali) y *Quartier Latin* (Frédéric Auburtin y Gérard Dépardieu). Finalmente, esos referentes icónicos, emblemáticos o determinantes distinguen al resto de narraciones: *Quais de Seine* (Gurinder Chadha), *Tuileries* (Ethan y Joel Coen), *Porte de Choisy* (Christopher Doyle), *Bastille* (Isabel Coixet), *Place des Victoires* (Nobuhiro Suwa), *Tour Eiffel* (Sylvain Chomet), *Parc Monceau* (Alfonso Cuarón), *Place des Fêtes* (Oliver Schmitz), *Père-Lachaise* (Wes Craven) y *Faubourg Saint-Denis* (Tom Tykwer).

Ahora bien, si estas maneras de designar son efectivas en cuanto refieren a elementos concretos, también plantean algunos problemas. En el caso de los nombres de los distritos, destaca que, por lo general, las áreas que designan no son conocidas por esos números que le son asignados; la mayoría de los visitantes de la “ciudad del amor” conoce a la capital francesa gracias a esos iconos que, además de caracterizarla, la diferencian de otras ciudades también de alta repercusión turística (por ejemplo, casos de Nueva York, Londres, Roma o Amsterdam, entre otros muchos), pero, no saben de esa asociación número-área. Si bien esto constituye un cierto riesgo para la mayoría del público, también facilita el conocimiento posterior; con esto lo que se quiere decir es que, cuando el espectador consigue un plano de París,

puede localizar fácilmente ese espacio en el que se desarrolla el cortometraje, algo que, por ejemplo, no ocurre con los quartiers, ya que, en ese mismo material no suelen aparecer referidos.

En el caso de los relatos que son identificados por los nombres de los barrios llama la atención que no siempre se determine la naturaleza del espacio; es decir, no todos aparecen enunciados como “quartier”, lo que conlleva que el espectador que desconoce el trazado urbano de la capital gala no los entienda como tal. Este tipo de denominación, además, permite tratar otras ideas: en el caso de *Montmartre*, barrio del distrito 18, el espectador, ante la presentación del título de la narración, ya sabe dónde ubicarla, ya que se trata de una de las zonas más visitadas y, al mismo tiempo, es una de las más emblemáticas de la ciudad (por la presencia del Sacré Coeur dentro de sus límites) y lo mismo ocurre con su vecino *Pigalle* (en el mismo arrondissement), que es conocido por el icónico Moulin Rouge. Algo parecido ocurre con *Le Marais* (quartier del 3^e arrondissement), otro de los lugares de visita obligada de la “ciudad de la luz”; pero, no con *Quartier des enfants rouges*, que se encuentra en la misma área, pero, que es prácticamente desconocido para espectadores y visitantes. Los casos de *Quartier de la Madeleine* y *Quartier Latin* son similares a los anteriores, ya que, en el caso del primero se identifica en su propio nombre el de una de las iglesias más importantes de la ciudad, lo que en cierta manera, permite la ubicación del relato en una zona concreta; mientras que en el caso del segundo, como ocurre con el cortometraje de Van Sant, se trata de un área muy conocida de la ciudad, así como, consecuentemente, una de las más visitadas por contar con la presencia del famoso Jardin du Luxembourg dentro de sus fronteras. Por tanto, en el caso de este segundo tipo de denominación lo que destaca no es sólo la presencia y ausencia del término “quartier” según los casos, si no, y sobre todo, que, en la mayoría de los títulos se haya recurrido a zonas fácilmente reconocibles. Sin embargo, esta afirmación se hace con ciertas limitaciones, ya que, son identificables para aquellas personas que han visitado o conocen de alguna manera a la capital francesa, pero no para las restantes. De esta manera, y como se trata en el siguiente apartado, hay que ver a qué tipo de recursos se ha recurrido para presentarlas y si estos, de una manera u otra, facilitan ese reconocimiento al público.

Finalmente, en el caso de los cortometrajes denominados según los diferentes elementos, se identifican los mismos problemas que en el caso anterior: Chadha, los hermanos Coen, Coixet, Chomet y Craven acuden a iconos o lugares representativos que facilitan al espectador la interpretación de las historias así como su localización en alguna de las partes que constituyen la ciudad. Frente a esa posibilidad de reconocimiento se oponen el resto de relatos así identificados: *Porte de Choisy*, *Place des Victoires*, *Parc Monceau*, *Place des Fêtes* y *Faubourg Saint-Denis* son lugares de gran importancia para los arrondissements en los que se encuentran, pero, no por ello son conocidos por gran parte de visitantes y espectadores. Esto encuentra uno de sus principales motivos de justificación en el hecho de que, durante mucho tiempo, la ciudad de París ha sido asociada con esos iconos o referentes que ya se han señalado quedando fuera de cualquier relación esos otros elementos. Aunque, en parte, se explica por esas producciones cinematográficas que siempre han orientado su interés hacia ellos, otros medios de comunicación y sistemas informativos han recurrido a los mismos; además, tampoco se puede pasar por alto que la propia ciudad se ha esforzado en vender esos binomios, lo que implica ese desconocimiento de varios barrios y distritos. En relación a este aspecto, también se ha de tener en cuenta que, salvo *Place des Victoires* (en el 2º arrondissement) y *Parc Monceau* (en el 8º, aunque, en la frontera con el 17º), los demás relatos se desarrollan en zonas alejadas del centro de la ciudad o, dicho de otro modo, en los arrondissements que no se encuentran bordeando el Sena (del 1º al 8º) y que, por lo general, son los más conocidos y visitados; distritos a los que se añade el número 18 por las presencias ya citadas. Si bien este distanciamiento conlleva la dificultad para saber dónde, específicamente, tiene lugar una de las historias narradas, también es una muestra de ese interés del que nace *Paris, je t'aime* y que no es otro que el de distanciarse de esas imágenes predominantes que se han ofrecido de la capital francesa durante décadas. De este modo, el largometraje no sólo se presenta como una guía de la “ciudad del amor”, también como un mensaje que atrae, que llama la atención, que despierta el deseo de aquel público que realmente la entiende de esa manera y que no sólo recibe e interpreta las imágenes que se le presentan, si no que, al mismo tiempo, se interesa por descubrir hasta dónde han llegado esos realizadores que han paseado por París y que han decidido

desarrollar sus relatos en lugares poco conocidos y que, tras su presentación en esta película coral, pierden parte de ese calificativo.

3.2. Una mirada compartida en dieciocho cortometrajes

Aunque *Paris, je t'aime* esté constituida por dieciocho narraciones dirigidas por realizadores diferentes (aspecto que, a priori, plantea la suposición de que cada relato se desarrolla de una manera propia y bastante específica), lo que se ha comprobado con el estudio de cada uno de los cortometrajes es que, realmente, las distancias entre ellos se plantean en términos argumentales y no tanto estilísticos o relativos a la realización presentando la mayoría los mismos tratamientos.

Uno de los primeros rasgos que comparten es la manera de presentar su denominación. Como ocurriera, precisamente, con las formas de nombrar, se identifican tres fórmulas. La primera es la de ofrecer el nombre del cortometraje sobre un plano ocupado, en gran parte, por el elemento que se encarga de su titulación. Esto es lo que ocurre en los casos de *Tuileries*, donde la entrada de la parada de metro de mismo nombre ocupa los primeros segundos del relato (destacando, igualmente, por su diseño, propio de la corriente del Art Nouveau); *Place des Victoires*, historia en la que la primera imagen está protagonizada por la escultura dedicada a Luis XIV y que ocupa desde 1686 el centro de la citada plaza; *Faubourg Saint-Denis*, relato en el que después de unos planos en los que se muestran algunas calles del distrito, aparece otro en cuyo fondo se identifica a la Porte Saint-Denis (edificada en 1672, su diseño imita al de los grandes arcos romanos y cuenta con varias inscripciones que no sólo exaltan la magnificencia de “Luis El Grande”, también, las victorias obtenidas en Alemania) y que es la que comparte pantalla con el título; *Bastille*, cuya denominación se encuentra apoyada en el primer plano en el que la plaza de mismo nombre ocupa toda su extensión (espacio emblemático por excelencia, ya que remite a la cárcel que, posteriormente, se convirtió en símbolo de la Revolución de 1789; además, la columna que ocupa su centro y en cuya cima se encuentra un genio que porta una cadena rota y la antorcha de la civilización se ha erigido como otro de los distintivos de la ciudad), si bien, deja que en su fondo se presenten el Centre Pompidou y el Sacré Coeur, es otro de estos casos, como también lo es *Père-*

Lachaise, la última narración del largometraje y que se abre con un plano compuesto por tumbas y árboles y sobre el que se imprime su título; esta imagen inicial es esencial, sobre todo porque en la denominación se ha omitido el referente “cimetière” y que designa la naturaleza del lugar, algo que es desconocido para todo aquel que no conoce la ciudad.

Otra de las fórmulas seguidas es la de recurrir a otros espacios que no son identificables pero que, consecuentemente, introducen al espectador en lo desconocido e, igualmente, le ofrecen otra perspectiva de las áreas en las que se ha decidido rodar. Este modelo se identifica en el inicio de *Le Marais* donde una calle cualquiera del barrio se encarga de acoger al nombre del cortometraje; sin embargo, el plano que la muestra es lo suficientemente descriptivo como para destacar la antigüedad de esta zona parisina y que parece permanecer intacta a pesar del paso del tiempo (de hecho, fue una de las pocas que no quedó sujeta a la reforma haussmanniana). Algo parecido se presenta en el montaje de *Parc Monceau*, ya que una imagen de una calle cualquiera del arrondissement (el plano está muy cerrado, por lo que se niega cualquier posibilidad de identificar el área en la que se grabó) se encarga de marcar su inicio. Misma idea se ha identificado en los primeros segundos de *Porte de Choisy y Pigalle* donde un plano ocupado por altos edificios y un puente construido con nuevos materiales y otro en el que se presenta una calle con mucho tráfico, respectivamente, se encargan de ejercer como base sobre la que se enuncian los títulos de los cortometrajes.

Igualmente, en otro caso se ha recurrido a un plano inicial en el que su parte baja presenta una parte de un icono de la ciudad pero que, como se indicaba con el caso de la historia de Craven, sólo puede ser reconocible para una persona que lo conozca previamente. Así, *Quartiers de enfants rouges* se abre con una imagen en la que se identifica una parte de la escultura central de la Place de la République; lugar que ejerce como conector de diferentes barrios y distritos, sirve de lienzo sobre el que se presenta el nombre del relato. Esa fórmula también es seguida por Podalydès, quien inaugura *Montmartre* con un plano amplio y en cuyo fondo se identifican dos de las cúpulas de la basílica del Sacré Coeur. Si bien, la escasa definición que presentan, y la amplitud de la imagen dificultan, incluso, identificarlas; es evidente que, en

este caso, y ante la información textual, el espectador que conozca, al menos, a los iconos parisinos más habituales, identificará a esos elementos como partes del citado recinto religioso, algo que, como se ha señalado, es prácticamente imposible en el caso de la escultura de République, ya que no sólo no se presenta de manera completa, sino que, incluso, se niega la presencia de la forma femenina que la ocupa en gran parte y que es, realmente, el elemento representativo y reconocible de una de las plazas parisinas más representativas por excelencia.

Dentro de la tercera fórmula se identifican dos modelos, que, al mismo tiempo, son opuestos entre ellos. El primero es el de recurrir a planos generales para comenzar las narraciones y en los que, en ocasiones, ni siquiera aparece alguno de los elementos que caracterizan al distrito o barrio en el que se rodó o, al menos, alguno de los que aparecen durante su desarrollo. Esto es lo que se percibe en el comienzo de *Quais de Seine*, donde sus primeros segundos están ocupados por una imagen general de la ciudad (posiblemente, tomada desde el distrito 5, donde se filmó el relato de Chadha) y en cuyo fondo se identifica al Sacré Coeur; también en *Quartier Latin* se acude a una imagen del Sena que es cruzado por el Pont Neuf y sobre la que se imprime el elemento definitorio, plano que, si bien responde a los límites del distrito en el que se rodó, no lo hace con el barrio elegido; esa mirada general que se señalaba en el primer caso se repite en el comienzo de *Tour Eiffel* y en el que, por el contrario, sí se identifica al citado icono en su fondo compartiendo, además, protagonismo con el Panthéon.

Frente a ese recurso de ofrecer otras imágenes de la capital que, en cierto modo, complementan a las que constituyen cada cortometraje, se presenta el que comparten tres relatos y que presentan sus nombres sobre fondos negros. Así, los inicios de *14e arrondissement*, *Loin du 16e* y *Place des Fêtes* dejan todo el protagonismo al referente textual, centrando la atención del espectador en el mismo y evitando que, incluso, no preste atención a esa información relevante y que, en algunos casos, podría ver reducida su importancia al compartir momento de presentación con imágenes que, como se está indicando, también son destacadas en cuanto a transmisión de datos.

Un caso, en cierto modo, único y que se distancia de lo anteriormente explicado es el identificado en *Quartier de la Madeleine*. En esta ocasión, la primera imagen del cortometraje es una en la que se presenta la fachada posterior de la iglesia que da nombre al barrio; sin embargo, y en lugar de ofrecer en ese momento el nombre de la historia, se hace cuando el plano muestra una calle de la zona y en la que la ausencia de sonidos y movimiento es su principal rasgo. Se juega, en cierta manera, con la idea propuesta por Coixet de recurrir al icono del lugar en el que se ha grabado para iniciar el relato, pero se le despoja de la función de acompañante al trasladar la presentación de la denominación a un momento posterior.

Frente a esa multiplicidad de fórmulas para iniciar los cortometrajes, se ha percibido una mayor homogeneización en el caso de la *mise-en-scène* y el montaje. La mayoría de los relatos se caracteriza por centrar su interés en las historias de amor que los protagonizan, lo que conlleva que, en el caso de la planificación, los encuadres se cierren sobre los personajes principales dejando fuera a esos elementos espaciales que definen y caracterizan a los lugares en los que se desarrollan. Los ejemplos más llamativos los constituyen *Montmartre*, ya que, en su parte central, la cámara cierra tanto su ángulo que únicamente se ven los rostros y cuerpos de la pareja protagonista negándose a mostrar los edificios que los rodean y la calle en la que se encuentran, y *Quartier de la Madeleine*, donde ese cierre de los encuadres encuentra apoyo en los desenfoces de todo aquello que no son los actores y que, consecuentemente, obliga al espectador a no apartar la mirada de ellos. La explicación que se da a este tipo de tratamiento es que, como se viene reiterando, lo que interesa en *Paris, je t'aime* no es tanto el barrio o el distrito en el que se graba cada una de las historias, sino las relaciones que se plantean entre los personajes; de ahí que se fuerce la mirada del espectador a seguirles y a convertirse en un participante más de sus diálogos, porque lo que se busca es que, no sólo se identifique con ellos, si no, que también sea testigo, respire, sienta ese amor que inunda cada una de las calles parisinas y que, como demuestran los cortometrajes, se puede encontrar en cualquier lugar por extraño que pudiera parecer (como casos más extravagantes se citan al cortometraje de Natali, donde el vampiro equivale a ese sentimiento que actúa agresivamente sobre los turistas y que, si bien en un primer momento

se resisten a los encantos de la “ciudad de la luz”, acaban cediendo a esa atracción inevitable; y *Père-Lachaise*, que mira a ese amor que revive en un espacio dedicado a la muerte, pero, también, a los sentimientos eternos).

Junto a este rasgo, se presenta una doble dicotomía que, igualmente, es compartida por la práctica totalidad de narraciones; la primera es la que plantea el diálogo enfoque-desenfoco de los planos. De esta manera, varios realizadores han acudido a este planteamiento no sólo como elemento estilístico, también, como método para transmitir información y, en concreto, para presentar a los iconos que habitan los lugares elegidos para rodar. El caso más clarificador es *Quais de Seine*, ya que, Chadha aprovecha el tiempo durante el que el protagonista y sus amigos están a orillas del Sena para ofrecerle al espectador, si bien, de manera interrumpida, el fondo de la imagen y en la que se identifica al Pont de Sully (y con él, a la Île de Saint-Louis). Este ofrecimiento es relevante, sobre todo, porque permite ubicar al relato en un punto concreto de la ciudad, ya que, dada la generalidad de su título y la ausencia de las esculturas del Jardin de Tino-Rossi (que es donde se encuentran) es algo prácticamente imposible sin ese apoyo informativo.

La otra dicotomía a la que recurren la mayoría de los realizadores es la de pasar de interiores a exteriores y viceversa. *Le Marais, Place des Victoires, Quartier des enfants rouges, Tour Eiffel, Faubourg Saint-Denis, Bastille, Porte de Choisy, Loin du 16^e, Pigalle, Place des Fêtes y Quartier Latin* muestran esta alternancia. Ahora bien, no todas lo hacen de la misma manera; de este modo, los cortometrajes dirigidos por Chomet y Tykwer aprovechan ese diálogo para mostrar los iconos que habitan los distritos en los que tienen lugar sus narraciones: l'église du Dôme (del Hôtel des Invalides), la misma Tour, el Champ-de-Mars (y, al fondo, poco apreciable, el Palais de Chaillot) y los puentes de la Concorde y de Alexandre III, en el caso del primero; y el Canal Saint-Martin, la Gare de l'Est y la propia Porte Saint-Denis, en el del segundo se encargan de protagonizar esos momentos en los que la cámara se aleja de los interiores. Por su parte, el resto de los citados, aunque también ofrecen radiografías de esos espacios que les acogen, evitan cualquier presencia destacada o, si le ceden tiempo (como en el caso de la Port de l'Arsenal en

Bastille), los muestran de manera poco evidente o bajo un tratamiento que, en cierta manera, dificulta su identificación.

Ahora bien, si esto se aprecia en muchos de los relatos, también se ha de especificar que otros tienen lugar sólo en uno de esos espacios; así, *Tuileries* se desarrolla únicamente en el interior de una parada de metro. Frente a esto se posicionan aquellas historias que singularmente tienen lugar en espacios abiertos, como son los casos de *Quais de Seine* (elección que, igualmente, se ve justificada por el recorrido que la realizadora hace por el distrito en el que rueda y que la lleva a mostrar el citado muelle, el Jardin des Plantes -y, en concreto, una de las fachadas del Museo Nacional de Historia Natural- y la Grande Mosquée); *14^e arrondissement* (si bien este cortometraje cede algunos segundos a un interior, el resto de su duración tiene lugar en exteriores que, al mismo tiempo, responden a los emblemas de los dos distritos en los que se rodó: la Tour Montparnasse, el cimetière de mismo nombre y el Parc Montsouris se convierten, así, en coprotagonistas), *Parc Monceau*, *Quartier de la Madeleine* y *Montmartre* (cortometrajes que se distancian de los anteriores, ya que, no presentan de manera destacada a ninguno de los elementos emblemáticos del distrito en los que se desarrollan, haciendo de esos exteriores, exclusivamente, unos testigos más de lo que representan los personajes) y, finalmente, *Père-Lachaise*, narración que ve justificada la posición de la cámara fuera de todo recinto por la propia naturaleza de la localización.

Aunque ya se ha referido que, argumentalmente, los dieciocho relatos presentan la misma temática, es necesario ceder unas líneas a una serie de casos concretos, ya que, se considera que van más allá al remitir a características culturales de la sociedad parisina y a sus propios rasgos como ciudad turística. En los casos de *Tuileries* y *Tour Eiffel* destaca que se presenten estereotipos de los visitantes de la capital; así, el que adquiere una gran diversidad de souvenirs protagoniza el primer cortometraje citado, mientras que referencias más breves a los japoneses cargados con sus cámaras de fotografía y a los norteamericanos caracterizados por su excesivo peso aparecen en el segundo. Van Sant aprovecha las características del distrito en el que rueda para justificar su relato: la comunidad homosexual es una de las

más destacadas, junto a la judía, de las que ocupan el tercer arrondissement parisino; así, ese encuentro que plantea entre los dos protagonistas no deja de ser un reflejo de lo que caracteriza a esa área de la ciudad. Por su parte, Chadha plantea una visión más general al convertir a una joven musulmana en su protagonista. La propia directora explica en los extras del DVD esta decisión y que justifica por el propio contexto francés y, en concreto, parisino: *Si fuera a hacer una película situada en París, para mí, uno de los temas más interesantes sería el tema de los velos y las chicas que deciden si llevarlo o no, según elijan*. Acude, así, a uno de los temas sociales que más en boga estaba durante el rodaje y mira, al mismo tiempo, a esa comunidad que lleva implantada en la ciudad durante largo tiempo pero que no por ello ha perdido sus tradiciones culturales y religiosas. Ese interés por mostrar a una de las comunidades que habitan la ciudad también aparece en *Porte de Choisy* donde la mostrada es la asiática; en *Loin du 16^e*, donde una joven de origen latinoamericano se convierte en ejemplo de todos aquellos que emigran a la “ciudad de la luz” en busca de un trabajo y de mejores condiciones de vida y en *Place des Fêtes*, relato protagonizado por un nigeriano y que, a diferencia de la anterior, vive en condiciones bastante precarias. Miradas que, junto a las restantes, lo que hacen es constituir un lienzo de grandes proporciones en el que siempre son esos personajes los que aportan la información necesaria para conocer las relaciones que mantienen con la capital gala y, al mismo tiempo, los encargados de realizar el recorrido por los barrios o distritos en los que se filma convirtiendo al espectador en un acompañante más de ese paseo. En este sentido, Santiago Vila aborda la correspondencia entre el espacio y los personajes en el relato contemporáneo de la siguiente manera:

En el discurso post-clásico la relación espacio/personaje suele presentarse como ambivalente, con una relativa autonomía significativa en el tratamiento escenográfico, cuyo protagonismo es observado, con frecuencia, por un personaje testigo privilegiado de una acción exterior. Este par, escenografía-personaje, se inscribe filmicamente mediante la puesta en escena denotada del dispositivo de representación cinematográfico. Su escritura, así, revaloriza aspectos fundamentales de cine vanguardista, como la composición del encuadre y la construcción del espacio –por el movimiento de la cámara– en el plano. (VILA, 1997: 248)

Y esta idea se reconoce, como se está defendiendo, en *Paris, je t'aime*, ya que, los encuadres y los planos se centran en esos personajes que deambulan por las calles parisinas y que, en algunos casos, se cruzan con esos referentes emblemáticos o se encuentran en los espacios en los que habitan; presencias y coincidencias que, sin embargo, no modifican la planificación que mantiene su interés en el elemento humano y que solamente centra su mirada en lo urbano o arquitectónico cuando lo considera realmente imprescindible y necesario.

3.3. Los límites superados y los engaños identificados

Uno de los aspectos que se ha descubierto con el estudio de cada uno de los relatos es que algunos de ellos sobrepasan los límites de los barrios o distritos en los que se rodaron; además, a ese incumplimiento con lo espacial se suma que en otras narraciones se alude a determinados lugares o edificaciones que no coinciden ni con sus denominaciones ni con sus diseños reales. De esta manera, el primer caso identificado aparece en *Quartier des enfants rouges* donde la protagonista indica el nombre de una calle (la rue Payenne) que no pertenece al barrio que da nombre al cortometraje y que se encuentra dentro de los límites del Quartier Archives; el segundo aparece en *Quais de Seine*. La joven musulmana le indica al protagonista que va a ir a la Grande Mosquée a orar; hasta allí se traslada el joven y, efectivamente, lo que se muestra en plano es el citado centro religioso, pero, la protagonista no sale por su entrada real haciéndolo por la de la cafetería que se encuentra en el mismo edificio. El tercer caso se asemeja al precedente porque, de nuevo, se recurre a un espacio que es identificado con un nombre que no es el real: bajo la denominación de Conservatoire, y al que se dirige la protagonista de *Faubourg Saint-Denis* para hacer una prueba, se presenta al Hôtel de Ville del arrondissement. Igualmente, otro de los casos se ha encontrado en *Pigalle*, cortometraje que comienza en el distrito 18 y finaliza en el 9. Este traslado podría pasarse por alto, ya que, si bien se plantea una dicotomía entre dos calles (en una cohabitan establecimientos de espectáculos sexuales y en la otra la ausencia de personas sólo se ve superada por la presencia de edificios de colores claros y puertas oscuras), pero, que no da lugar a interpretarse como un cambio de distrito, el hecho de que aparezca la entrada del Musée de la Vie Romantique es un dato más que determinante.

Un problema, en cierto modo, alejado de los anteriores es el planteado por el cortometraje dirigido por Coixet. Si bien le denomina *Bastille*, este nombre da lugar a ciertas confusiones. En primer lugar, porque uno de los barrios del distrito 11 es conocido de la misma manera, área en la que no rueda la realizadora catalana; en segundo, y ligado a lo anterior, porque no queda claro si la denominación remite a ese quartier o, simplemente, a la plaza de mismo nombre y que es la encargada de iniciar la historia. Con esto lo que se quiere plantear es que, ante la aparición de espacios poco conocidos, el espectador, ante este cortometraje, piensa que, realmente, ha sido realizado dentro de los límites del 11^e arrondissement no siendo hasta que se estudia cuando se descubre que, efectivamente, la actividad se desarrolló en el vecino 12. Algo similar ocurre con *Quartier Latin* y, en concreto, con su plano inicial. Como ya se ha descrito, este presenta al río Sena cruzado por el Pont Neuf, sin embargo, esa construcción emblemática no se encuentra dentro de los límites del barrio en el que rodaron Auburtin y Dépardieu; así, lo que ocurre es que esta referencia incita a ciertas confusiones, ya que, el espectador la considera como propia del barrio que denomina al cortometraje. Cercano a estos casos se encuentra 14^e arrondissement. Si antes se señalaba la escasa concreción de *Bastille*, ahora es, precisamente, esta acotación tan marcada la que destaca la violación que llevó a cabo Payne. Presentado como desarrollado, únicamente, dentro de los límites del citado distrito, el último cortometraje de la película, realmente, plantea un constante diálogo entre localizaciones ubicadas en el 14 y otra que lo está en el 15 (siendo, de hecho, uno de sus iconos más destacados: la Tour Montparnasse). De esta manera, esa superación limítrofe es interesante, sobre todo, porque se justifica con esa presencia que, al mismo tiempo, incumple, relativamente, ese deseo de no depender de lo emblemático de la ciudad a la hora de desarrollar los relatos (aunque, también es cierto que queda explicado por el tipo de personaje que lo protagoniza: una turista).

En esa línea de enfrentar espacios se mantiene *Loin du 16^e*, si bien, su nombre sí remarca, grosso modo, esa dualidad espacial. Iniciando su narración en un distrito alejado del centro de la ciudad (y, consecuentemente, perteneciente a lo que se conoce como la *banlieue* parisina), Salles y Thomas trasladan después su cámara a ese distrito 16 en el que la actividad económica y social es tan

relevante que, incluso, encuentra a su igual en esos edificios de fachadas color crema y techos de tejas grises azuladas tradicionales de la ciudad francesa y que se alejan de los elevados, fabricados con metales y hormigón que habitan todas aquellas personas que, como su protagonista, no pueden permitirse vivir en el centro y que, diariamente, tienen que viajar durante bastante tiempo hasta llegar a sus lugares de trabajo.

De estos comentarios se derivan una serie de ideas o consecuencias generales: en los casos en los que los espacios presentados no coinciden con sus referencias textuales lo que se entiende es que no se obtuvieron los permisos necesarios para rodar en ellos o en sus alrededores; de ahí que se tuviera que recurrir a otros que, bien por la asociación o por las similitudes de diseño, podían ejercer esa función. Por su parte, los casos de Auburtin, Dépardieu y Payne se interpretan como consecuencia del interés de mostrar aquellos elementos emblemáticos, si bien, esto plantea otra duda y que es hasta qué punto los productores controlaron los rodajes e, igualmente, cuál fue el grado de ajuste entre las localizaciones y los espacios en los que se filmó; ya que, si el interés principal era llegar a esos lugares recónditos que normalmente no son presentados, lo que se consigue con este tipo de presencias no sólo es romper esa regla, si no, y como se ha defendido, producir confusión en el espectador. Además, y como se explica en las siguientes líneas, estas incursiones, en cierta manera, forzadas no eran necesarias al contar el largometraje con momentos concretos en los que esos espacios y construcciones emblemáticos tienen su derecho de presentación.

3.4. La no ausencia de lo representativo

Como se acaba de indicar, *Paris, je t'aime* cede determinados minutos de su duración a la muestra de aquellos iconos que desde hace tiempo han identificado a la capital gala: esto ocurre con la inserción en el montaje de los títulos de crédito (iniciales y finales) y de los interludios o intersticios. Este último término, empleado por Craven, remite, como explica el citado director, a esos fragmentos que aparecen entre los cortometrajes y que no sólo extienden la emoción del relato que los antecede, también preparan a la audiencia para el que les sigue y, con su presencia, logran dotar de cohesión y de una misma atmósfera a la película. Anclan, por tanto, a las narraciones

evitando que se presenten fisuras entre ellas y las unifican a pesar de su individualidad. Esta función remite, consecuentemente, a los mapas mentales de los que hablaron Peter Gould y Rodney White y que Peter Wollen explica, relacionándolos con el séptimo arte, de la siguiente manera:

*As we watch a film we create an internal diagram of the relationships between the different places which structure its development and the different trajectories the characters follow within and between those places. In their pioneering book *Mental maps*, Peter Gould and Rodney White point out that our representations of place are mapped through underlying concepts such as district, path, centre, edge, intersection and landmark. In a film, each character follows a series of paths which intersect with the paths followed by other characters, and the spectator classifies different locations in terms of their spatial, social and psychological relationships⁷.*

Así, los citados intersticios actúan como uno de esos personajes permitiendo el trazado de las relaciones entre las diferentes localizaciones y, al mismo tiempo, facilitando y agilizando el desplazamiento (tanto espacial como temporal) entre cada uno de los cortometrajes que forman la película. De esta forma y, antes de señalar cuáles son esos elementos emblemáticos, especificar que no todos los interludios los incluyen, por lo que, únicamente se referirán aquellos que se consideran imprescindibles para este apartado.

Los títulos de créditos iniciales, en su función de dar a conocer el tratamiento estilístico-formal predominante en la película, incluyen también ciertas referencias arquitectónicas y espaciales que son referidas con posterioridad. Así, la primera panorámica incluye en su cuadro a las torres de Notre Dame para después, con un desplazamiento, incluir referencias de la Tour Mont-

⁷ Cuando vemos una película, creamos un diagrama interno de las relaciones existentes entre los diferentes lugares que estructuran su desarrollo y las diferentes trayectorias que los personajes siguen con y entre esos lugares. En su libro pionero *Mapas mentales*, Peter Gould y Rodney White señalan que nuestras representaciones del espacio están mapeadas a través de conceptos remarcados como el distrito, el camino, el centro, el borde, la intersección y la señal. En una película, cada personaje sigue una serie de caminos que se cruzan con los seguidos por otros personajes, y el espectador clasifica a las diferentes localizaciones en función de sus relaciones espaciales, sociales y psicológicas- (Trad. M. Tovar)

parnasse, el Panthéon, el Centre Pompidou y regresar, finalmente, a la citada catedral. Entonces, esa imagen se ve disminuida y desplazada a la esquina inferior izquierda de la pantalla, ya que, el resto va a inundarse de otros emblemas (citados de izquierda a derecha y de arriba abajo): le Sacré Coeur, le Pont Bir-Hakeim, le Pont de la Concorde (con la Assemblée Nationale al fondo), el genio de la Place de la Bastille, l'Arc de Triomphe, una zona, probablemente, del barrio de Pigalle, otra que se identifica con alguno de los distritos más alejados del centro de la ciudad y una última que muestra al Pont Neuf. Después el protagonismo pasa al icono parisino por excelencia: la Tour Eiffel que, igualmente, está precedida en el plano por el Pont Alexandre III. Posteriormente, el montaje recupera la división de la pantalla en ventanas pero que, en lugar de ser ocupadas por los citados elementos característicos, lo están por fragmentos de varios de los cortometrajes que constituyen la película y a los que les ha precedido el texto "Petites romances de quartier" como un anticipo de lo que será la temática a desarrollar. Poco después una de las pantallas se agranda dando inicio al primer cortometraje: *Montmartre*.

Pasando ya a los intertítulos, el primer icono reconocido es la Place de la Concorde, que es presentada en el fragmento que separa los dos primeros cortometrajes (*Tuileries* y *Loin du 16^e*). El plano que la ofrece es uno fijo y en cuyo primer término se encuentra el obelisco que ocupa el centro de la plaza. Con un diseño octogonal, este espacio data de 1748, aunque, no fue hasta 1836 cuando se ubicó en su centro a la citada construcción (el Obelisco de Luxor), procedente de las ruinas del Templo de Ramsés II y en el resto de su superficie a las ocho estatuas que representan a ciudades francesas y a las dos fuentes centrales. Su ubicación en el relato queda justificada porque se encuentra en los límites del primer arrondissement (donde se desarrolla la historia de los hermanos Coen) y del octavo (aquel al que, dadas las características, llegaría la protagonista del relato de Salles y Thomas –si bien, se desplazaría de la parada de metro Charles de Gaulle-Étoile, en el distrito 8 al 16, donde trabaja-).

El siguiente interludio se distancia del anterior porque recurre a una sucesión de imágenes. Como enlace de los cortometrajes *Place des Victoires* y *Tour Eiffel*, el primer plano presenta al fondo a la derecha a la catedral de Notre Dame.

Emblema parisino por excelencia y uno de los más conocidos, este edificio religioso terminó de construirse en 1355, después de 182 años de obras. Con el rosetón más grande del mundo (de diez metros de diámetro) en su fachada, presenta dos torres de setenta metros. Testigo de varios hechos históricos para la capital francesa y uno de los más afectados por la Revolución (veintiocho de las estatuas del pórtico fueron decapitadas), fue restaurada en el siglo XIX de la mano del arquitecto Viollet-le-Duc quien, además, reconstruyó la aguja con nuevos materiales.

Después de esa vista general, el plano se cierra dejando, prácticamente, en su centro a la parte alta y a la cúpula del Panthéon. Nacido del deseo de Luis XV de edificar una iglesia en honor a la patrona de París, Santa Genoveva, y diseñado por Jacques-Germain Soufflot, este icono presenta un estilo neoclásico. Con planta en forma de cruz griega, la iglesia se convirtió en centro laico dos años después de la finalización de sus obras (en 1791); siendo ya en la III República cuando se decidió convertirle en el lugar donde se honraría la memoria de los hombres ilustres del país: Víctor Hugo, Alejandro Dumas o el matrimonio Curie son algunos de los nombres que se encuentran entre sus paredes.

Posteriormente y para finalizar el fragmento, la cámara sigue su recorrido y acaba mostrando en el mismo encuadre al Institut de France (concretamente, su cúpula), en primer término al lado izquierdo, y al Centre Pompidou, al fondo. El primer emblema es un diseño de Louis Le Vau, perteneciendo su cúpula a la antigua capilla del Colegio de las Cuatro Naciones y es sede del Instituto desde 1795. El segundo elemento, un diseño de Renzo Piano y Richard Rogers, fue inaugurado en 1977 y se caracteriza, sobre todo, por su fachada oriental y en la que tubos de cuatro colores (azul, amarillo, rojo y verde) le distinguen del resto de edificios que caracterizan a la ciudad.

De esta manera, si la presencia del anterior interludio quedaba explicada por la cuestión de los límites de los arrondissements, no ocurre lo mismo con este otro, ya que, los cortometrajes que enlaza se desarrollan en los números 2 y 7, respectivamente, y los emblemas que se presentan se encuentran repartidos por los 4, 5 y 6.

El tercer intersticio se caracteriza porque presenta imágenes que se alejan de las anteriormente examinadas, principalmente, por dos motivos: se han filmado de noche y son aéreas. Aunque la sucesión comienza con un plano de un escaparate de la tienda que la firma francesa Hermès tiene en la rue du Faubourg Saint-Honoré (situada en el distrito 8 y, por tanto, alejada del área que ha acogido al relato precedente –*Quartier des enfants rouges*, desarrollado, principalmente, en el número 3-), después todas las imágenes presentan esa angulación más alzada y que, en primer lugar, muestran a una serie de avenidas que se cruzan entre ellas, para, después, ofrecer planos en los que se identifican a la Place de la Concorde; de nuevo, una confluencia de calles y, finalmente, a la Tour Eiffel.

Frente a esta mirada más general, de nuevo, se opone la del siguiente interludio. Acotado por *Place des Fêtes y Pigalle*, muestra al Pont des Arts que se ve culminado en su fondo por el Institut de France. El citado puente data del siglo XIX y es obra de Louis-Alexandre de Cessart y Jacques Lacroix-Dillon. Reconstruido durante el Segundo Imperio dada su inestabilidad, las obras culminaron en 1985. Caracterizado por el acero como principal componente, es exclusivamente peatonal.

En cuanto a la parte final de la película, destaca que, tras la conclusión del relato de Payne, se sucedan una serie de imágenes que, en cierto modo, dan a conocer la continuación de cada uno de los cortometrajes o, mejor dicho, aportan a los espectadores los datos necesarios para que estos sepan cómo podrían culminar. Aunque la mayoría de ellas no conceden tiempo a esos referentes característicos de la ciudad, hay dos casos que incumplen la norma: el primero está protagonizado por los actores de Montmartre, quienes se encuentran en el Pont des Arts y tras los que se identifican a la Île de la Cité y al Pont Neuf; mientras que el segundo, a partir del estatismo del protagonista de Parc Monceau, se permite mostrar una parte de l'Arc de Triomphe, si bien, lo suficientemente amplia como para reconocerlo. Después de esas inserciones, la pantalla vuelve a dividirse en esas ventanas iniciales y que, una vez más, se ven habitadas por algunas de las narraciones que han constituido el largometraje.

Por tanto, y como ya se había defendido, se comprueba que, aunque en *París, je t'aime* no se muestren de manera continuada ni, tampoco, demasiado evidente a esos elementos arquitectónicos y espaciales con los que suele asociarse a la ciudad, estos sí están presentes en determinados momentos de su desarrollo, señalando la importancia que han adquirido como símbolos identificativos y que, únicamente con su presencia, le aportan la información suficiente al espectador como para que sepa en qué espacio urbano se ha rodado el largometraje.

4. El mantenimiento de la mirada icónica: conclusiones

La imagen que se ofrece de la capital francesa en *París, je t'aime* se caracteriza por ser la de una ciudad en la que lo histórico convive con el presente. Sus espacios y monumentos emblemáticos, testigos de situaciones determinantes tanto para la Historia de la ciudad como del propio país, siguen formando parte de esa capital que, precisamente, encuentra en ellos muchas de sus señas de identidad. Por eso se los presenta en los títulos de crédito iniciales: porque se encargan de trasladar al espectador a la ciudad que, poco después, se convierte en testigo de diversas historias de amor. Y es que París es, precisamente, eso: una conjunción de lo romántico y de sus referentes icónicos; porque es esa suma la que la define y caracteriza y porque, aún recurriendo a los espacios menos conocidos, es necesario que esos más específicos aparezcan en algún momento no sólo como recurso que ancle al espectador a la ciudad y que evite la pérdida espacio-referencial; si no, y sobre todo, porque no sería ella sin esos emblemas y porque, aun habiendo quedado reducidos a lo meramente icónico, son otros habitantes más de ese gran lienzo que es la ciudad.

De esta manera, el largometraje se aleja parcialmente de la imagen predominante de la capital francesa, ya que, a esos emplazamientos poco o nada reconocibles, se le suma la coexistencia de miradas e interpretaciones personales, que, incluso, en muchos casos, lo hacen desde normas de géneros cinematográficos concretos (por ejemplo, Coixet desde las del melodrama y Natali desde las del de terror o, incluso, del impresionismo alemán). Pero, esa incorporación de planos en los que lo más representativo encuentra su lugar rompe con ese distanciamiento total que, a priori, se buscaba. Muestra de la

imposibilidad de negar la presencia de lo icónico, también demuestra que, como se ha defendido, París sólo encuentra su significación y su identidad completa cuando estos monumentos y espacios emblemáticos son citados.

5. Bibliografía, videografía y webgrafía

- BINH, N. T. (con la colaboración de GARBARZ, Franck) (2005): *Paris, au cinéma. La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulin*. Parigramme. París.
- DESCURE, Virginie y CASAZZA, Christophe (2003): *Ciné Paris. 20 balades sur des lieux de tournages mythiques*. Hors Collection. París.
- DOUCHET, Jean y NADEAU, Gilles (1987): *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*. Éditions du May. París.
- GARCÍA ROIG, José Manuel (2007): *Mirada en off. Espacio y tiempo en cine y arquitectura*. Marea. Madrid.
- SALACHAS, Gilbert y SÉEBERGER, Frères (1994): *Le Paris d'Hollywood. Sur un air de réalité*. Caisse nationale des monuments historiques et des sites. París.
- VILA, Santiago (1997): *La escenografía. Cine y arquitectura*. Cátedra. Madrid.
- VINCENT, Marie-Christine y SAINT-EXUPÉRY, François de (2004): *Paris vu au cinéma. Le premier guide touristique dévoilant les lieux de tournage de 300 films de référence*. Movie Planet. París.
- WOLLEN, Peter (2002): *Paris Hollywood: writings on film*. Verso. Londres.
- VV.AA. (2006): *Paris, je t'aime* [DVD; 2 discos compactos, edición "Coleccionista"]. Vértice Cine S.L. Madrid

Todas las páginas webs han sido consultadas, por última vez, el 26/06/2011

http://a69.g.akamai.net/7/69/7515/v1/img5.allocine.fr/img_cis/images/festiv_aldecannes/img/photo/016999.pdf

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200690b/f1.image>

<http://pantheon.monuments-nationaux.fr/>

<http://wescraven.com/works/>

<http://www.centrepompidou.fr/>

<http://www.imdb.fr/>

<http://www.institut-de-france.fr/>

<http://www.notredamedeparis.fr/>

<http://www.paris.fr/>

http://www.paris.fr/loisirs/Portal.lut?page_id=8542