

La reversión de la triple personalidad de París en *Una cara con ángel* (Stanley Donen, 1957): el predominio de la visión turística de la ciudad

MÓNICA TOVAR VICENTE

Becaria FPU. Doctoranda Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II
Universidad Complutense de Madrid
monica.tovar.vicente@gmail.com

Resumen

La capital francesa es la ciudad extranjera más filmada por la industria cinematográfica hollywoodiense. Con esta premisa se presenta *Paris vu par Hollywood*, una muestra expuesta en el Hôtel de Ville de la ciudad "lumière" (hasta el 15 de diciembre de 2012) que, a través de diversos materiales (fotografías de rodajes, vestuario, fragmentos audiovisuales, etc.), invita al visitante a conocer cómo ha evolucionado la imagen de París en el cine norteamericano tanto a través de los diferentes géneros narrativos bajo los que se la ha mostrado, como temporalmente (identificándose un modelo predominante en cada década). Este trabajo se adentra en una de las películas considerada fundamental para la constitución de la capital francesa cinematográfica en los años 50: *Una cara con ángel*, un largometraje musical dirigido por Stanley Donen y protagonizado por Audrey Hepburn, Fred Astaire y Kay Thompson. De este modo, se persiguen dos objetivos: demostrar que, efectivamente, el relato fílmico cumple con las reglas identificadas en este período y por las que la imagen emitida de la ciudad era la propia de lo bohemio (ese París donde vivía un conjunto literario y artístico festivo, célebre y animado, como se defiende en la exposición); pero, igualmente, cómo, a pesar de trabajar con una triple identidad a través de los personajes protagonistas, la personalidad que acaba dominando es la turística. Un paseo cinematográfico por la denominada "ciudad de la luz" que demuestra que, a pesar de ser reduccionista, su identidad queda relegada a todos aquellos iconos históricos, artísticos y propios de la arquitectura a los que se la asoció desde hace tiempo.

Palabras clave: París, ciudad, identidad, turístico, icono, emblema.

The reversal of the threefold personality of Paris in 'Funny Face' (Stanley Donen, 1957): the dominance of the city's tourism vision

Abstract

The French capital is the foreign city most portrayed in the Hollywood cinema industry. *Paris vu par Hollywood*, an exhibition that can be visited in the City of Lights' Hôtel de Ville (until the 15th December 2012), introduces this idea. The activity invites the visitors, throughout different materials (photographies from the shootings, costumes, audiovisual fragments, etc.), to get to know how the evolution of Paris' cinematographic image has been produced (in the genres and decade ways) in the North American cinema. This article analyzes one of the most representative films in the construction of the image of Paris during the 50's: *Funny Face*, a musical directed by Stanley Donen and starring Audrey Hepburn, Fred Astaire and Kay Thompson. In this way, there are two principal ideas to demonstrate: the fact that this film respects the rules identified for this decade and, because of that, the city's vision is typically bohemian (this Paris where a festive and famous literary and artistic group lives, as it is said in the exposition); but, equally, how, in spite of working with a triple identity associated to the principal characters, the predominant one is the touristic. A cinematographic promenade along the "City of Lights" that shows that its identity is associated to a reductionist number of historical, artistic and architectural icons.

Key words: Paris, city, identity, touristic, icon, emblem.

Sumario: 1.- París en las producciones hollywoodienses: una imagen poco variable. 2.- Un crisol de identidades encerrado en la perspectiva turística: París según Donen. 2.1.- Un paseo musical por las tres identidades parisinas. 2.2.- París turístico-París fotográfico: los iconos como protagonistas de las instantáneas. 3.- Conclusiones. 4.- Referencias bibliográficas.

1. París en las producciones hollywoodienses: una imagen poco variable

París ha servido bien a Hollywood, ofreciéndole complejas historias de amor o de misterio, pero también buenos ingredientes para sus películas de acción, thrillers y un importante número de producciones de diversión más difícilmente clasificables. Todo ciudadano americano puede reconocer este urbanismo, estas postales, estos valores un poco turbios o glamurosos, incluso si nunca ha

*puesto un pie en París. Y, cuando un americano visita París, experimenta la irresistible sensación de caminar por el interior de una película*¹.

Así se inicia el libreto de la exposición *Paris vu par Hollywood*, referente esencial para este trabajo. La capital francesa es reconocida como determinante en la constitución de gran parte de la cinematografía norteamericana, habiendo sido filmada en más de 800 ocasiones (ya fuera *in situ* o reconstituida en los famosos estudios que pueblan la colina hollywoodiense). Sin embargo, no siempre ha sido presentada de la misma manera: la aplicación de las normas de los diferentes géneros cinematográficos, la presencia de una identidad creativa determinante (en la mayoría de los casos, la del guionista) o, incluso, el trabajo de una actriz concreta han condicionado la imagen mostrada, si bien, ello no ha impedido que, en la mayoría de los casos, siempre estuvieran presentes aquellos iconos innegables de la denominada *ville lumière*, como defiende Alain Servel:

*Pero lejos de encasillarse en lugares anónimos, las películas americanas hacen un uso inmoderado de los espacios turísticos de la capital francesa. La Torre Eiffel es realmente indisoluble de París, tanto, que es suficiente con que aparezca en los títulos de crédito iniciales para fijar el decorado, sin ningún tipo de ambigüedad*².

De esta manera, se reconocen modelos determinados, generalmente, para cada una de las décadas y que son los que, reducidos y combinados, componen la figura del París cinematográfico contemporáneo.

El séptimo arte nació en la capital francesa como actividad económica el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Auguste y Louis Lumière proyectaron en el *Salón Indio* de *Le Grand Café* (Boulevard des Capucines, 9^{ème} arrondissement³) algunos de los cortometrajes que habían rodado, mayoritariamente, en su ciudad de origen: Lyon. Paralelamente a las actividades de los hermanos y de Georges Méliès, el otro gran nombre de la época y padre del género fantástico y de ani-

¹ Traducción M. Tovar.

² Servel (1987: 17, trad. M. Tovar).

³ Para las referencias a la distribución espacial de la ciudad se emplea el sistema francés, quedando definidas calles y trazados urbanos por los distritos (arrondissements) en los que se ubican. Igualmente, este segundo elemento referencial se pierde en aras al modelo "número^{ème}".

mación en la cinematografía francesa, Estados Unidos comenzaba a desarrollar una industria fílmica potente que, igualmente, se perfilaba como posible competidora de la europea, esencialmente gala. Así, en los años 30 había evolucionado de manera evidente, si bien ya eran patentes los referentes temáticos del país hexagonal que poblaban sus producciones: la capital medieval de *Notre-Dame de Paris*, la novela de Victor Hugo; los personajes propios del género de capa y espada (como D'Artagnan y Scaramouche), la violencia y el miedo característicos del período revolucionario o la figura de María Antonieta, entre otros. Igualmente, fue entonces cuando comenzaron a producirse los trasvases artísticos entre Francia y Estados Unidos. Uno de los casos más destacados fue el de Max Linder: director y actor del subgénero cómico del *slapstick*, trasladó la figura del dandy romántico parisino a las producciones norteamericanas. Asimismo, fue el impulsor del entendimiento de la ciudad (sobre todo, la *ville lumière*) como un personaje más del relato y no, simplemente, como un decorado o escenario de acciones.

El período que comprende esta década y la de los años 40 se caracterizó por la coexistencia de dos modelos de la metrópoli parisina: la capital del refinamiento, de la sofisticación y de la alta sociedad frente a la popular, la de las melodías en las calles, las figuras heroicas, escandalosas y seductoras que poblaban las callejuelas oscuras y poéticas. Este aspecto es llamativo, sobre todo, si se compara con la tendencia presente en la cinematografía gala de ese mismo momento y que, igualmente, se desarrollaba de acuerdo a dos patrones urbanos: junto a la ciudad sórdida característica del *polar*, el cine negro francés, y que estaba dominada por hombres malvados y peligrosos, aparecía la propia de la burguesía. Las similitudes se mantuvieron entre ambas cinematografías, *grosso modo*, y a este nivel, durante los años 50. Se ha llegado, así, a la década a la que pertenece la película que da título a este trabajo. En este momento, el París mostrado por la industria hollywoodiense se caracterizaba, sobre todo y a nivel social, por la dominancia del universo bohemio, literario, artístico que habitaba, por lo general, la zona alta de la metrópoli (en concreto, el 18^{ème}) como ejemplifican producciones como *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) o *Un americano en París* (Vincent Minelli, 1951)⁴. Sin embargo, se trataba de una ciudad "irreal", ya que era recreada:

⁴ Las referencias fílmicas se presentan en castellano cuando se conoce el título con el que fueron estrenadas en España. La fecha que las acompaña responde, siempre, a la de su producción.

La Francia que aparece en las películas americanas antes de la mitad de la década de los 50 es, de todas formas, reconstituida en estudio. Poco preocupados por las realidades geográficas, sociales y culturales francesas, los productores y los realizadores hollywoodienses no hacen tanto la distinción entre espacio rural y urbano, como entre lugares turísticos e históricos (Serval, 1987:15, trad. M. Tovar)

Pero esa imagen no era única de la factoría norteamericana, también hacía acto de presencia en las creaciones nacionales que, incluso, recurrían a las filmaciones en estudios recreadores de espacios reales:

El París maléfico en los melodramas y las películas policíacas, comprendiendo a menudo exteriores naturales nocturnos, y el París de evasión en las comedias, en ocasiones, musicales o en las películas históricas (de época) casi siempre confinadas (rodadas) en estudio (Binh, 2005: 69, trad. M. Tovar).

Por tanto, en el momento en el que se rueda *Una cara con ángel* (Stanley Donen, 1957), ya superada la mitad de la década, la imagen ofrecida de la urbe se caracteriza por cierto grado de realismo al posicionarse la cámara en esos lugares parisinos en los que se desarrollan las acciones de los personajes. Pero se considera que es una correspondencia parcial, al estar presente el punto de vista, la interpretación del espacio del realizador y que, como defiende Serval, implica que la ciudad que se muestra no sea totalmente fiel a aquella por la que se desplazan sus habitantes:

El cine que favorece la identificación, la toma de consciencia por el poder inmediato de la imagen, ofrece un espejo de la realidad, pero no uno fiel, si no, uno extrañamente deformado. Esta distorsión se debe, también, naturalmente, al tratamiento de los países extranjeros, y de Francia en particular (Serval, 1987: 9, trad. M. Tovar).

Por tanto, una metrópoli mitificada que es, precisamente, aquella que reconocen los espectadores del cine hollywoodiense (posteriormente, turistas) cuando se encuentran en ella.

Las décadas posteriores a la realización del título objeto de estudio se caracterizaron por una cierta evolución interpretativa, si bien, manteniendo la presencia continuada de los iconos con los que se identifica a la *ville lumière*. Bajo la influencia de la *Nouvelle vague* dominante en la producción gala durante los años 60, los directores norteamericanos siguieron ubicando a los equipos de rodaje en escenarios naturales. Los diez años siguientes se carac-

terizaron por la pérdida de interés en los relatos ambientados o desarrollados en París, ya que, en ese momento, lo que le importaba a la maquinaria del séptimo arte hollywoodiense era ensalzar los valores y la identidad propios. Fue a partir de los años 80 cuando la capital francesa recuperó su lugar, aunque mostrada según un modelo urbano que se mantiene en la actualidad: la ciudad como tapiz de las películas de acción. Asimismo, también se ha apreciado un cambio desde el inicio del siglo y es que, junto a esa urbe que se ve destruida, atacada por terroristas, incluso, perdiendo su icono más emblemático (la Tour Eiffel) reaparece la, también definida como *ciudad del amor*, bohemia, nostálgica, remitente a esas décadas pasadas e, incluso, en algunos casos y de manera más específica, a los títulos norteamericanos de los años 40 y 50 reconocibles en largometrajes como *La invención de Hugo* (Martin Scorsese, 2011) o *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011).

Como se ha apreciado en este breve recorrido, la imagen que se ha ofrecido en los títulos norteamericanos de la capital francesa ha variado igual que lo han hecho los géneros y realizadores que han marcado su proceso histórico. Sin embargo, se aprecia un modelo de metrópoli atemporal, a modo de referente dominante, que explica la presencia mantenida de esos iconos y emblemas que, como mínimo y como postulaba Serval, contribuyen a la ubicación espacial del relato; de ahí que siempre haya algún plano o escena dedicado a la Tour Eiffel, al Musée du Louvre, a los muelles del Sena, a Montmartre (con el turístico Moulin Rouge) o al Arc de Triomphe, entre otros.

2. Un crisol de identidades encerrado en la perspectiva turística: París según Donen.

Una cara con ángel (*Funny Face* en su denominación original; *Drôle de frimousse* según la adaptación francesa) es, posiblemente, una de las películas más conocidas de su realizador, el estadounidense Stanley Donen. Como se ha comentado previamente, se ubica en un momento de la historia de la cinematografía hollywoodiense en el que París era, prácticamente, uno de los personajes principales y mantenidos de la mayoría de los títulos que se filmaban fuera de sus fronteras. En este sentido, se ha de precisar que la primera parte del largometraje fue rodada en Estados Unidos; correspondiéndose dos tercios del mismo con las secuencias filmadas en la *ville lumière*. En tér-

minos narrativos este aspecto es importante, ya que la película plantea una evolución evidente en el personaje de Jo (interpretado por Audrey Hepburn) que se inicia al mismo tiempo que la cámara se traslada a la capital francesa; tal y como se explica en la exposición:

Es en "Una cara con ángel" ("Funny face", Stanley Donen, 1956) donde el poder iniciático de París es más evidente. La metamorfosis se encuentra en el centro del relato: el viaje a París es sinónimo de plenitud para Jo, la librera de Nueva York. Sentimiento austero que acepta convertirse en musa de una revista femenina

De esta manera, se identifica en esta asociación nuevo espacio-evolución personal a un París cargado de un carácter, en cierta forma, mágico, ya que se le muestra como un lugar que, al recibir al individuo, ejerce una influencia en él determinando su futuro.

Centrando ya el examen en la propuesta planteada en el resumen, se defiende que, de manera evidente, hay dos momentos potenciales en el texto fílmico que demuestran cómo era entendida la ciudad de París en las producciones hollywoodienses de los años 50, analizándose de manera detallada a continuación.

2.1. Un paseo musical por las tres identidades parisinas

La presentación de París coincide con uno de los momentos musicales más conocidos y recordados de *Una cara con ángel* (siendo, de hecho, uno de los fragmentos proyectados en la pantalla principal de la exposición): una vez aceptada la propuesta de ser la nueva imagen de la revista *Quality*, Jo se traslada junto con el fotógrafo Dick Avery (Fred Astaire) y la directora de la misma, Miss Prescott (Kay Thompson), a la capital francesa, donde realizará un reportaje fotográfico vistiendo los trajes que un modisto francés ha diseñado para ella. Después de que se muestre al avión en pantalla [31:46⁵], empiezan a sucederse las imágenes que presentan a la *ciudad del amor* tanto al espectador como a los personajes. Comienza, por tanto, una especie de introducción musical paralela a la incorporación de la urbe en el relato. En menos de medio minuto [31:47-32:14] la cámara sobrevuela la

⁵ Estas referencias numéricas corresponden al minutaje de la película y se han extraído de la edición consultada cuya información se incluye en el apartado bibliográfico.

ville lumière mostrando, en primer lugar, una panorámica en la que se identifica en el fondo izquierdo al Arc de Triomphe (8^{ème}), en el derecho al Sacré-Cœur (18^{ème}) y en el centro a la pasarela Debilly (7 y 16^{ème}) y al puente de l'Alma (7 y 8^{ème}); es decir, la *rive droite*⁶ de la ciudad. A esos primeros iconos le sigue el emblema parisino por excelencia: la Tour Eiffel (7^{ème}). En un nuevo plano amplio, aparece ocupando su centro acompañada del puente d'Iena (7^{ème}), continuando al fondo el Sacré-Cœur. La tercera imagen de la secuencia muestra a uno más de los referentes innegables, que es la catedral de Notre Dame (4^{ème}), junto a otros puentes que siguen el curso del río Sena: el de la Tournelle (4 y 5^{ème}) y el de Sully (mismos distritos que el precedente). La secuencia de imágenes presenta, en cierto modo, una estructura circular, ya que la encargada de finalizarla ofrece en su centro al Arc de Triomphe.

Después de que el relato informe al espectador de la llegada de los personajes al aeropuerto de Orly (a través de un cartel), la ubicación espacial de la cámara realiza un movimiento regresivo al volver a situarse en los Champs-Élysées. Es entonces cuando empiezan a escucharse las primeras notas del tema musical *Bonjour, Paris!* (compuesto por Roger Edens y Leonard Gershe) [32:59]. Esta composición, interpretada por el trío protagonista, invita al espectador a adentrarse en la ciudad, realizando una visita guiada a través de la letra, como se explica a continuación, al mismo tiempo que manifiesta la triple personalidad con la que se identifica a la *ville lumière* en la narración.

Letra de la canción ⁷	Imágenes constituyentes de las escenas
(Dick) <i>Quiero pasear por los Campos Elíseos, del Arco del Triunfo al Petit Palais. Es para mí... Bonjour, Paris!</i>	Place de l'Étoile (8 ^{ème} , 16 ^{ème} y 17 ^{ème}), acera derecha de Avenue des Champs-Élysées (de frente y al fondo está la Place de la Concorde)

⁶ Generalmente, cuando se analiza la distribución espacial y, consecuentemente, de los elementos y espacios emblemáticos de París, se recurre al Sena como elemento acotador; de esta manera, la *rive droite* correspondería al área en la que se encuentran los Champs-Élysées, el Musée du Louvre, los Jardins des Tuileries y, de modo extensivo, la misma zona de Montmartre. Por su parte, la *rive gauche* acoge a barrios tan célebres como el Latino, el de Montparnasse o el de Saint-Germain-des-Près, así como elementos identificativos clave como la Tour Eiffel o Les Invalides.

⁷ La letra que se ofrece es la de la versión española, correspondiente a los subtítulos en este idioma que se ofrecen en el DVD con el que se ha trabajado.

(Miss Prescott) <i>Quiero deambular por Saint-Honoré, mirar escaparates en la Rue de la Paix. Es para mí... Bonjour, París!</i>	Rue de la Paix (2 ^{ème}) con la Opéra Garnier de fondo (9 ^{ème})
(Jo) <i>Quiero ver el antro de intelectuales, como Jean-Paul Sartre... Tengo que filosofar con todos ellos, por Montmartre y Montparnasse</i>	Rue Saint-Rustique (18 ^{ème} , identificada por el nombre de una de las galerías que se aprecian en la calle) con el Sacré-Cœur en el fondo del plano
(D, MP, J) <i>Soy turista, pero, no me importa. Si me hablan en francés, entonces les confesaré. Es para mí... Bonjour, París!</i>	La pantalla se divide en tres fracciones ocupando cada una de ellas los personajes que se encuentran en los mismos espacios enunciados previamente (Rue de la Paix, Rue Saint-Rustique y Champs-Élysées)
(Coro masculino) <i>Ilumina el museo del Louvre, Place Vendôme (1^{er}) anima el Barrio Latino // para que vean ricos y pobres // que llega la gran turista americana</i>	
(MP) <i>Tiene que ser ilegal lo que siento // Très gaie, très chic, très magnifique // C'est moi, c'est vous, c'est grand, c'est tout // Parece mentira todo lo que podemos hacer // te adaptas a mi punto de vista</i>	
(Coro masculino) <i>Podemos enseñarte el norte // O podemos enseñarte el sur // Y luego el oeste</i>	
(MP y coro masculino) <i>Vamos, enseñadme lo mejor</i>	
MÚSICA	Secuencia de imágenes: Hôtel des Invalides (7 ^{ème}), Église de la Madeleine (8 ^{ème}), Musée du Louvre (1 ^{er})
(MP) <i>Es para mí... Bonjour, París!</i>	Quai de La Tournelle (5 ^{ème}) (Notre Dame y el puente de L'Archevêché, 4 ^{ème} y 5 ^{ème} , de fondo)
MÚSICA	Secuencia de imágenes: Place du Tertre (18 ^{ème}), Sacré-Cœur, Opéra Garnier
(J) <i>Es para mí... Bonjour, París!</i>	Port des Tuileries (1 ^{er}) (De fondo el Pont des Arts, 1 ^{er} y 7 ^{ème} , y el Pont Neuf, 1 ^{er})
MÚSICA	Secuencia de imágenes: plano general (8 ^{ème}) (Place de la Concorde –obelisco– en primer plano; Palais de Justice y cúpula de l'Église du Dôme de fondo), Notre-Dame
(D) <i>La vida es fácil, la vida es cómoda. Todos los americanos deberían venir a morir aquí</i>	Pont Alexandre III (8 ^{ème}), Quai d'Orsay (7 ^{ème})
MÚSICA	Jardin des Grands Explorateurs, Jardin du Luxembourg (6 ^{ème} en ambos casos)
(MP) <i>¿Es cierto? ¿Estoy aquí?</i>	Identificación imposible

MÚSICA	Secuencia de planos ocupados por esculturas (uno de ellos ubicable en la fachada exterior –parte superior- del Grand Palais, <i>L'Harmonie triomphant de la Discorde</i> , y el otro en el Jardin des Tuileries); Place des Pyramides (estatua de Jeanne d'Arc, 1 ^{er})
(J) <i>¿Es cierto? ¿Estoy aquí?</i>	Jardins des Tuileries (1 ^{er})
MÚSICA	Escaleras propias del 18 ^{ème} , fragmentos sin identificación; Place du Sacré-Cœur, explanada intermedia (en ese nivel, vistas generales de la ciudad. Aparece Jo en el plano), aguja de Violet-le-Duc en Notre-Dame (vistas generales de París. Dick en el plano)
(MP) <i>Me falta algo, me falta algo, lo sé</i>	Desde el Grand Palais (8 ^{ème}), se identifican Petit Palais y Pont Alexandre III, conforme se realiza el barrido de cámara, con el resto de la ciudad de fondo (y Miss Prescott a la derecha del plano). // Traslado de la cámara al distrito 18 ^{ème} , mismo plano anterior ocupado por Jo // Al aparecer el tercer personaje, Dick, la cámara vuelve a trasladarse a Notre-Dame, viéndose su aguja detrás del fotógrafo // Posteriormente, la pantalla, de nuevo, se divide en tres viéndose a los personajes en primer plano y a la ciudad, en toda su extensión, de fondo.
(MP y J) <i>Me falta algo, me falta algo, lo sé</i>	
(MP, J y D) <i>Todavía me falta un sitio que ver</i>	
MÚSICA	La Tour Eiffel vista desde Trocadéro (16 ^{ème}), posteriormente, los personajes pasan por debajo de la estructura viéndose su diseño desde uno de sus pilares
(MP, D, J) <i>Esta discusión y preocupación me saca de quicio Pasémoslo bien, vamos a lo mismo Somos turistas, os reiréis y os burlaréis Sólo queremos decir: Lafayette, aquí estamos A disfrutar... Bonjour, Paris! Bonjour!!</i>	La parte final de la composición se desarrolla, primero, en el interior de uno de los ascensores y, posteriormente, en la segunda planta o nivel de la famosa torre. El desplazamiento de los personajes por el espacio y su ubicación final permite identificar, en el fondo del plano, a la colina de la ciudad (Montmartre) y a su habitante más emblemático: el Sacré-Cœur.

Esta secuencia, que parece de desarrollo sencillo, sin embargo, supuso un trabajo bastante complejo; sobre todo, por la multiplicidad de escenarios donde se rodó, como demuestran el montaje comentado y la planificación de rodaje que se puede consultar en la exposición (fecha el 13 de junio de 1956):

Domingo, 10 junio	Lunes, 11 junio	Martes, 12 junio	Miércoles, 13 junio
Rue de la Paix (ext.)	Ext. Montmartre	Ext. Tuileries	Ext. Archevêché
Cartier's (ext.)	a) Rue Chappe	Ext. Pont des Arts	Ext. Pont d'Iena
Ritz Hotel (ext.)	b) Rue Muller	Int. Louvre	Ext. Pont Alexandre III
	Ext. Sacré-Cœur		Ext. <i>Left Bank and Cafe</i>
	Ext. Montmartre		
	Rue Sainte-Rustique		

Si se estudia con detenimiento la referencia al primer día de grabación, se descubre que corresponde a la intervención inicial de Miss Prescott. Como ella misma entona, se encuentra en la Rue de la Paix, donde también se ubica una de las tiendas de la firma francesa *Cartier* (en el número 13) y que forma parte del plano ocupado por la directora de la revista cuando la pantalla es dividida en tres fragmentos. El movimiento natural del personaje por la urbe le lleva hasta el siguiente escenario que aparece en la planificación: la Place Vendôme. De forma cuadrada, data de 1685 y se caracteriza por la homogeneización de su diseño con edificios de tres plantas que presentan soportales en los que se ubican tanto boutiques de grandes firmas del diseño y la moda como hoteles de reconocido prestigio, siendo uno de ellos el *Hôtel Ritz*. Sin embargo, el reconocimiento de esta plaza emblemática parisina es limitado, ya que es solamente cuando se vislumbra la estatua de Napoleón que corona la columna que ocupa su centro, cuando el espectador aprecia que la narración se está desarrollando en ese lugar. Y lo mismo ocurre con el recinto hotelero, ya que es únicamente en un par de planos donde se identifican sus puertas de acceso. Por tanto, es más que evidente la asociación que se establece entre Miss Prescott y el París del *glamour*, justificándose su movimiento por la ciudad e, igualmente, revelando con él que es la zona central (más concretamente, el primer y el segundo distrito) donde se concentra el poder económico de la metrópoli, algo que, del mismo modo, responde a su lógica histórica y de configuración urbana.

El segundo día de rodaje se desarrolla en el 18^{ème}, área urbana que, como se ha comentado, se asocia con Jo. Destaca la generalidad de la información, ya que frente a Miss Prescott, relacionada con lugares concretos, la joven modelo lo hace con un referente espacial amplio. Esto se justifica porque, habitualmente, esta zona de la ciudad se ha ligado de manera completa con una serie de rasgos, como se explica en el catálogo de la programación del pasado verano del *Forum des Images* de París (2012: 9, trad. M. Tovar):

En los inicios del siglo XX, los artistas encontraron en Montmartre, barrio animado, una atmósfera de libertad que propiciaba la creación. Montmartre, el Molino Rojo, la ruda Torre d’Auvergne y la rue des Martyrs, todos estos lugares inspiran en esa época el desenfreno y la pérdida para unos, un clima de intensa creatividad y de fiesta perpetua (continua) para otros.

Es decir, Montmartre es entendido como un barrio en el que la creatividad, la fiesta, el componente bohemio tantas veces citado o, incluso, evocado por el séptimo arte son expresiones distintivas. Por eso es lógico que el personaje relacionado con el pensamiento, con el desarrollo de actividades en las que la conversación, el comentario, el intercambio de ideas con los otros quede ligado a este espacio. Sin embargo, si se localizan las calles Chappe y Muller en un mapa se descubre que, realmente, el personaje que pasea por ellas es Dick. Correspondientes a dos momentos musicalizados instrumentalmente, ambas se ubican a sendos lados del Sacré-Cœur (la primera a la izquierda y la segunda a la derecha), espacio en el que, posteriormente, se encuentra Jo. Si esto se interpreta en términos narrativos, se entiende que la información que se le está dando al espectador es anticipativa, ya que se le está indicando que el fotógrafo y la modelo van a establecer un nexo de unión fuerte; es decir, su relación se va a hacer más estrecha y, consecuentemente, más intensa conforme avance el largometraje. En cuanto a la otra calle que se cita en las hojas de planificación (la Rue Sainte-Rustique), plantea menos problemas que las anteriores, ya que, como se ha señalado, es enunciada a partir de la fachada de una galería. En este sentido, resulta imprescindible comentar que esta calle es el primer referente del 18^{ème} que aparece en la película y lo hace siendo habitado por Jo. Por tanto, se refuerza la consideración de que, efectivamente, la zona alta de París es el lugar al que queda ligado este personaje accediendo, posteriormente, el del fotógrafo como metáfora de la relación que se desarrollará entre ambos.

El rodaje correspondiente al tercer día (martes, 12 de junio) pertenece a la otra secuencia de escenas que protagoniza este estudio. De esta manera, y para seguir con el comentario del fragmento musical, se continúa analizando el cuarto día y que se caracterizó porque los puentes de l'Archevêché, d'Iéna y Alexandre III se convertían en escenario de varias de las imágenes de la película. Mientras que el primero (mostrado de forma completa) y el último (con la presencia del material azulado, la escultura en tonos dorados y las farolas con diseños propios del Art Nouveau) son fácilmente reconocibles, el segundo presenta una mayor dificultad: la cámara, ubicada en las escaleras que dan acceso al Port de Suffren (7^{ème} y 15^{ème}), delimita al espectador su identificación, obligándole a centrar su atención en la música y en la acción del personaje que aparece en el plano.

Por su parte, la última localización de ese día es el *Left Bank and Café*, un recinto hostelero. Dada su naturaleza, se podría pensar que es el bar en el que Jo conoce a otros filósofos, pero dos motivos excluyen esta asociación: el primero es que, según la planificación, esa toma se habría realizado en exteriores y todas las escenas rodadas en bares o espacios de la misma categoría son interiores; el segundo es que, de acuerdo a las características de diseño presentadas, esos lugares se ubicarían en la zona alta de la ciudad (donde las calles presentan un trazado irregular y se caracterizan por su estrechez), alejados, por tanto, del distrito 14, donde se encontraba el citado café.

2.2. París turístico - París fotográfico: los iconos como protagonistas de las instantáneas.

Como se viene defendiendo, el modelo de ciudad que predomina en *Una cara con ángel* es el turístico. Este es aún más notable en el fragmento que se va a comentar y que corresponde a las secuencias en las que Dick realiza el reportaje fotográfico encargado por Miss Prescott con Jo. Un recorrido por la *ville lumière* en el que los iconos y emblemas parisinos por excelencia son los verdaderos protagonistas.

El trabajo de la citada pareja comienza en el primer distrito, realizando una toma fotográfica con el Arc de Triomphe du Carrousel como fondo. Esta estructura construida en 1806, destaca por sus columnas rosadas y por los caballos dorados que ocupan su parte superior, y que Napoleón extrajo de la basílica veneciana de San Marcos. Prácticamente en línea recta con el otro gran arco parisino

(el de Triomphe), su ubicación en una de las áreas centrales de París, sin embargo, y a pesar de su proximidad al Musée du Louvre, no ha implicado que sea uno de los espacios más conocidos por sí mismo; de esta manera, no es extraño que el propio personaje masculino se encargue de revelar al espectador dónde se está desarrollando la acción al indicarle a Jo: *Estás en París; en Tuileries* [53:38].

El espacio que sigue en la “tira fotográfica” se ubicaría en el distrito 10; sin embargo, no se puede confirmar categóricamente, ya que, si bien se identifica a una estación de tren como localización, el único detalle que permite distinguirla es que hay un letrero que indica que los vagones que aparecen detrás de Jo se dirigen a Londres. Así, la cámara se habría posicionado en la Gare du Nord. A pesar de esa relativa ausencia de relevancia de la que se ha dotado a este lugar, la estación ferroviaria ha sido un espacio bastante reiterativo no sólo en las películas francesas, también en las internacionales que se han rodado en la *ville lumière*: la Gare de l’Est que aparece en *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), la d’Austerlitz que se muestra en *French Kiss* (Lawrence Kasdan, 1995) o la de Lyon, visitada por los personajes de *La traversée de Paris* (Claude Autant-Lara, 1956), son algunos ejemplos.

En la siguiente escena la cámara rompe con la lógica de desplazarse por espacios reconocibles, ya sea por su propio diseño, ya por la presencia de algún elemento aclarativo, al ubicarse en un *marché* parisino floral. Si bien este tipo de lugar predomina en la *ciudad del amor* (p. ej., el mercado de las pulgas –*marché aux puces*– de Saint-Ouen aparece en *Midnight in Paris*), es este rasgo el que evita su reconocimiento. Sin embargo, si se recurre a la lógica de que, para la realización de las fotografías, Dick habría seleccionado localizaciones céntricas y, al mismo tiempo, con cierta relevancia (histórica, social, cultural) para la ciudad, se considera que es posible que el mercado mostrado sea el ubicado en la Place Louis Léprieux, en el 4^{ème}. Ubicado en la Île de la Cité, entre Notre Dame y otro de los emblemas parisinos históricos más destacados, la Sainte-Chapelle, este *marché* apenas recibe duración narrativa, lo que afianza la consideración de que los lugares menos reconocibles o, incluso, conocidos para los propios habitantes de la ciudad, se califican como poco o nada relevantes para el desarrollo del relato y, sobre todo, para la configuración de la imagen urbana mostrada.

Por el contrario, la siguiente localización se enuncia de manera evidente: el Palais Garnier, la Opéra del 9^{ème}, se reconoce nada más verse en el plano su

techo, con figuras bíblicas pintadas, y acompañado de sus tradicionales lámparas de color oscuro. Poco después la cámara empieza a descender por el espacio siendo Dick, de nuevo, el encargado de especificar el lugar en el que se desarrolla la acción: "Sales de la ópera al compás de la apasionada música de *Tristán e Isolda*" [55:42]. Durante la enunciación de este texto la cámara se desplaza por el interior desvelando la majestuosidad del edificio diseñado por Garnier: las grandes columnas rosadas, las estatuas de color oscuro que sostienen los candelabros de luces eléctricas y la gran escalinata de acceso al anfiteatro; fondo, en la actualidad, de la mayoría de las fotografías que realizan los visitantes de esta arquitectura emblemática de la *ville lumière*.

La cámara regresa después a uno de los lugares filmados durante el fragmento musical: el Pont des Arts. Dejando atrás al Pont du Carrousel y al Louvre, la cámara sigue al *bateau-mouche* en el que se encuentran los personajes y que se dirige hacia el origen de la metrópoli: la Île de la Cité. En este sentido, se ha de señalar que no se dedica tanto tiempo a un elemento interior o a una arquitectura concreta, si no, que se va a otro de los grandes iconos de la ciudad: su río, el Sena. Como en los casos precedentes, el personaje interpretado por Astaire vuelve a presentar la localización al espectador, a pesar de que, realmente, esta ya se enuncia a sí misma: *Vives en el Sena y quieres pescar para comer* [56:32]. Aunque el río es el verdadero protagonista de la escena, existen numerosos títulos que presentan fragmentos o secuencias rodadas en él, en sus muelles o en las arquitecturas que le cruzan, como por ejemplo, *Los amantes del Pont-Neuf* (Léos Carax, 1991), con el puente que le da nombre como escenario principal; *Olvidate de París* (Billy Cristal, 1995), que presenta a sus personajes paseando por el Pont des Arts o *Todos dicen I love you* (Woody Allen, 1996) donde uno de los muelles es testigo del baile ejecutado por una de las parejas protagonistas.

De nuevo, rompiendo con la tendencia presentada, la siguiente escena se desarrolla en un lugar prácticamente inubicable. Simplemente, se presenta al fotógrafo y a la modelo en una zona amplia y, en el fondo del plano, que es oscuro, al desarrollarse la acción de noche, se identifica una fuente constituida por varios niveles y con una figura humana femenina en su parte superior. Sin embargo, tanto por las características de esta como por la información que aporta Jo (*Ya lo sé. Una princesa en un baile* [57:13]), se considera que, posiblemente, se encuentran en los jardines del Palais de Versailles. Aunque se ubica

fuera del perímetro parisino propiamente dicho (Versailles pertenece al departamento de Les Yvelines, en la gran corona, es decir, el área que rodea a la capital gala), dada la relevancia que ha tenido para la Historia francesa, este Palacio ha sido escenario de numerosos títulos fílmicos como *Danton* (Andrzej Wajda, 1983), *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997) o la más reciente versión de *María Antonieta* firmada por Sofia Coppola (2006).

El penúltimo fragmento de la gran secuencia es, precisamente, uno de los más conocidos de la película y, consecuentemente, uno de los más recurrentes cuando se trabaja la imagen de París en el cine. Iniciándose en el [57:39], lo primero que ve el espectador es una escalera culminada por la escultura de la *Victoria de Samotracia*, habitante del Musée du Louvre. De autor desconocido, está fechada en el 190 a. C., y con una altura superior a los tres metros está elaborada con dos tipos de mármol. Perteneciente al conjunto de antigüedades griegas, etruscas y romanas, su ubicación en las escaleras de mismo nombre que conectan con el ala *Denon* (donde se encuentran colecciones islámicas y mediterráneas), explica que sea una de las obras más fotografiadas por todos aquellos visitantes de uno de los museos capitales para la constitución de la oferta cultural, a la par que histórica, de París. En cuanto a la magnificencia con la que se ha dotado a esta escena, gran parte de la contribución recae en el vestido rojo que lleva Audrey Hepburn y que fue diseñado por Hubert de Givenchy. Brevemente, explicar que la relación entre actriz y modisto fue tan importante en su momento que, de hecho, una parte de la exposición muestra algunos de los trajes que el francés creó pensando en Hepburn y, en la mayoría de los casos, como parte del vestuario de alguna de las películas que rodó en París. Como ocurriera con los casos anteriores, el Musée du Louvre también ha acogido numerosos rodajes, aspecto que se vio incrementado a partir del año 2006, cuando decidió participar en un programa nacional que facilita la introducción de las cámaras cinematográficas en varios de los símbolos históricos, sociales y culturales de la Historia francesa:

Los grandes Museos Nacionales acogen equipos de rodaje (35 días en el Museo del Louvre en 2007). Pero pueden, igualmente, ser coproductores de obras audiovisuales, como es el caso del Louvre, que cuenta con más de 300 películas en su catálogo. El Museo coproduce una decena de obras de arte y ensayo o documentales cada año, de los que algunos tienen por tema al Museo en sí mismo, sus columnas, sus visitantes.... En 2006, El Louvre decidió ir más allá promo-

cionando una operación titulada 'El Louvre se ofrece a los cineastas', proponiendo a tres realizadores ubicar al Museo en la trama principal de sus guiones (Ganne, Julliard-Mourgues, Priot ; 2009: 107).

De esta manera, son numerosos los títulos tanto franceses como internacionales que incluyen momentos rodados en el interior de este célebre museo. Por indicar una representación mínima de los mismos: *Banda aparte* (Jean-Luc Godard, 1964), *La máscara del faraón* (Jean-Paul Salomé, 2001) o *Soñadores* (Bernardo Bertolucci, 2003).

La secuencia "fotográfica" finaliza con el desplazamiento de la cámara a un espacio, de nuevo, externo al perímetro parisino. En este caso, los personajes se encuentran en las inmediaciones del Château de la Reine Blanche, construcción ubicada en el bosque de Chantilly, en la región de Picardía y a pocos kilómetros de la capital. Presentada como una iglesia, el nombre del castillo es herencia de la reina Blanca de Castilla quien, supuestamente, lo habría habitado algunas temporadas. De estilo neogótico francés, ostenta la categoría de *Monumento Histórico* desde 1989. Dado que se escapa de la extensión propia de la *ville lumière*, no se va a profundizar en esta escena, simplemente añadir que, frente a los otros espacios poco o nada emblemáticos (al menos, en términos de identificación) ya comentados, en este caso sí se dedica bastante metraje a las acciones de los personajes desarrolladas en él. Esto queda justificado porque es en este momento del largometraje cuando los elementos que anticipaban una relación entre Dick y Jo se hacen efectivos; es decir, la tensión romántica existente entre los dos personajes se ve resuelta.

3. Conclusiones

Una vez realizado el análisis exhaustivo de los dos fragmentos fílmicos más relevantes para el estudio de la ciudad cinematográfica ofrecida en *Una cara con ángel*, se considera que el modelo presentado cumple, perfectamente, con el predominante de la época: la presencia de los escenarios reales, el carácter romántico (siendo la urbe identificada como el marco perfecto para el amor) destacado en las películas musicales norteamericanas rodadas durante los años 50 en París y la identificación del componente artístico y bohemio (relacionado con la fotografía en el primer caso y con la actividad filosófica, en el segundo) evidencian que, efectivamente, el largometraje de Donen pue-

de ubicarse en esta década sin ninguna duda. Por su parte, la dominancia de la personalidad turística ha quedado explicada y justificada en las líneas anteriores: los elementos icónicos y emblemáticos aparecen dotados de suficiente tiempo narrativo como para facilitar su identificación, al igual que, en muchos casos, son referidos directamente por los personajes. Se erigen, por tanto, como constituyentes esenciales de la ciudad. Pero esto también se explica por la propia naturaleza con la que se autodefinen los individuos ficticiales y es que en *Bonjour, Paris!* lo hacen como turistas. Es, precisamente, este estigma el que obliga a la cámara a ubicarse en esas localizaciones eternamente registradas, si bien, coexistentes con otras promocionadas por la multiculturalidad (a distintos niveles) existente en la urbe y que explica que diferentes tipos de visitantes acudan a ella. Pero, al final, todos se sienten atraídos por los mismos recursos: aquellos que, como se ha defendido, son los que han configurado la imagen externa de la metrópoli. París mantiene, por tanto, su identificación con determinados elementos que, además de ser, prácticamente, obligatorios para su promoción turística (uno de los aspectos que, según la exposición, se ha visto favorecido por Hollywood), lo son, también, como parte de su identidad histórica, social y cultural.

4. Bibliografía

- BINH, N.T. (con la colaboración de Franck GARBAZ) (2005): "Paris au cinéma". *La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*. Parigramme, Paris.
- DONEN, S. (1956): *Una cara con ángel* [DVD]. Paramount Pictures, Madrid.
- GANNE, V., JULLIARD-MOURGUES, C., y PRIOT, F., (2009): *Tourisme et tournages de films. Comment dynamiser son territoire par l'audiovisuel (Mini-guide)*. ODIT (Observation, Développement et ingénierie touristique), France et Commission Nationale du Film-Film France, Paris.
- SERVEL, A. (1987): *Frenchie goes to Hollywood. La France et les français dans le cinéma américain de 1929 à nos jours*. Éditions Henri Veyrier, Paris.
- VV. AA. (2012): *Paris vu par Hollywood* (Folleto exposición). Mairie de Paris, Paris.
- VV. AA. (2012): *Programme activités du Forum des Images*, nº 41 (julio-agosto). Forum des Images, Paris.