

Zazie por las calles de París: la extravagante experiencia de una niña que quería montar en metro

*Zazie through the Parisian streets: the extravagant
experience of a child that wanted to ride the metro*

ALBA NAVARRO
Universidad de Málaga
albanavarro@uma.es

Recibido: 11/09/2017
Aceptado: 12/02/2018

Resumen

La producción cinematográfica francesa de la década de 1960 se sumerge de lleno en la creación de relatos rupturistas, insólitos y de gran trascendencia, que se encuentran fuertemente ligados a la imagen de la capital francesa. En este contexto se sitúa la película *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, Louis Malle, 1960), que se desarrolla a través de un guion abrupto y carente de lógica, que utiliza la ciudad como elemento dinamizador, pues en ella transcurren las escenas de persecuciones, de atascos y de caos en las que se ven envueltos los personajes.

Palabras clave

París, cine francés, años 60, Louis Malle, *Zazie en el metro*.

Keywords

Paris, French cinema, 1960s, Louis Malle, *Zazie in the Metro*.

Abstract

The cinematographic production of the 1960's decade fully immerses itself in the creation of novel, unusual and of great transcendence stories that are strongly tied to the French capital image. In this context fits the movie *Zazie in the Metro* (*Zazie dans le métro*, Louis Malle, 1960), it develops itself through an abrupt and illogical script that uses the city as a dynamic element in which happen all the scenes of chases, traffic jams, and chaos of the characters.

Referencia normalizada: NAVARRO, ALBA (2018): "Zazie por las calles de París: la extravagante experiencia de una niña que quería montar en metro". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 14 (octubre), págs. 65-78. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. La producción cinematográfica francesa en la década de 1960. 2. La ciudad como elemento dinamizador del relato fílmico en *Zazie en el metro*. 3. La visión urbana de Louis Malle: eclecticismo y versatilidad. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

1. La producción cinematográfica francesa en la década de 1960.

La década de 1960 supuso la consolidación de un cine rupturista e independiente que se venía gestando desde finales de los años 50. En este contexto, la presencia, más que consolidada, de la ciudad de París en la gran pantalla recorre nuevos caminos expresivos al tiempo que revive algunos conceptos comúnmente asociados a su imagen, como los de amor y muerte, que difícilmente serán desterrados. Los complejos universos concebidos por los autores de la época hacen de las localizaciones urbanas un canal de gran relevancia para expresar ideas y para aportar consistencia a los relatos.

En primer lugar, para abordar el estudio de este nuevo panorama, es preciso hablar de la *Nouvelle Vague*. El movimiento vio la luz gracias a un grupo de jóvenes cinéfilos, asiduos a los cineclubs y críticos cinematográficos, que se hicieron con las riendas de la producción francesa de vanguardia, cuyos postulados ya aparecían en los artículos que firmaban en *Cahiers du Cinéma*. En ellos mostraban "una especial preocupación por la noción del cine como lenguaje y por la puesta en escena" (Riambau, 1998: 58). Estos discípulos de André Bazin rompieron con el *cinéma de qualité* francés a través del cine de autor,

que buscaba su expresión a través de la puesta en escena (Gubern, 1998). Los cineastas salieron a filmar a las calles, siendo la ciudad, con anterioridad a ellos, una simulación promovida por ese cine de los años 50. De este modo, Godard fundó una ciudad nueva que se asomaba a un concepto nuevo de la geografía urbana (Ferré, 2001). En su obra más representativa, *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, 1960), los protagonistas se encuentran implicados en un diálogo desenfadado con París, que es un agente necesario para el desarrollo de la trama. También, en esta cinta, tiene lugar uno de los momentos más significativos de la historia del séptimo arte, el paseo de Michel (Jean-Paul Belmondo) y Patricia (Jean Seberg) por los Champs-Élysées.

A modo de síntesis es posible decir que, durante estos años, autores como “Truffaut, Godard, Rohmer o Malle filmarán, como lo hicieron los maestros de los años treinta, el traje de a diario de la Ciudad de la Luz” (Domínguez, 1998: 179). Bajo este prisma era inevitable, por tanto, que se produjera un inminente recambio generacional:

A diferencia de la mayoría de los clásicos, de John Ford a Fritz Lang, de F.W. Murnau a King Vidor, de Charles Chaplin a Carl Theodor Dreyer, que inventaron formas de expresión sobre la marcha, de manera más intuitiva que racionalizada, los representantes de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette a la cabeza, fueron los primeros en reflexionar sobre el medio en el que estaban trabajando. No desdeñaron para nada las enseñanzas de esos directores clásicos y, tras la criba al cine academicista efectuada por ellos mismos desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*, tomaron como estandartes una serie de cineastas norteamericanos (Howard Hawks, Samuel Fuller, Nicholas Ray) y europeos (Jean-Pierre Melville, Jacques Becker, Robert Bresson, Jacques Tati, Jean Cocteau y Jean Renoir eran de los pocos “amnistiados” entre los franceses) para asentar sus teorías sobre la gramática cinematográfica y su urgente revisión renovadora (Casas, 1995: 102-103).

Además de los cineastas citados hasta el momento, resulta imprescindible nombrar a Chris Marker y a Jean Rouch en relación con la renovación del documental, y a Jean-Pierre Melville como especialista del género policíaco francés, y destacar la existencia de una elevada cantidad de filmes de “capa y espada” (Barroso, 2010). Precisamente, Marker dirigió en esta década *El muelle* (*La jetée*, 1962), relato en blanco y negro, compuesto por imágenes fijas, en el que la ciudad de París se muestra como un mundo apocalíptico e inhabitable a causa de las acciones devastadoras del ser humano. Igualmente, junto a Pie-

re Lhomme, el realizador rodó el documental *Le joli mai* (1963), que trata sobre las inquietudes de los parisinos y los eventos relativos al mes de mayo de 1962, una época de tensión acumulada por la guerra de Argelia.

Por otra parte, una circunstancia reseñable es la brecha abierta en 1958-59, la cual ha dejado pasar a la que puede llamarse generación del corto: Georges Franju, Pierre Kast y Alain Resnais (Jeancolas, 1997). De manera recurrente, Franju situaría sus historias en París. Su largometraje *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960), de coproducción franco-italiana, se convertiría en una de las películas más sobresalientes de la época. En ella, el cineasta compone un poema con la ciudad y sus espacios anexos, cuya belleza radica en el esperpento y el horror. El delirio de un médico, que desea devolverle el rostro a su hija, convierte París en un coto de caza en el que resulta bastante sencillo encontrar una víctima.

Como se puede intuir, el listado de autores de este periodo es bastante extenso. Otros nombres destacados, citados por Esteve Rimbau (1998), son Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras. Estos, junto a Alain Resnais, Henri Colpi, Jean Cayrol o Chris Marker, constituyeron la nómina central de la *Rive Gauche*, movimiento paralelo a la *Nouvelle Vague* cuya denominación tiene su origen en el apelativo de una de las orillas del Sena –cabe precisar que, igualmente, *Cahiers du Cinéma* coexiste desde sus primeros años con la revista *Positif*–. El teórico también hace referencia a dos consideraciones expuestas por Claire Clouzot: la inclusión de Agnès Varda (la abuela de la *Nouvelle Vague*) en el movimiento de la *Rive Gauche* –postura defendida por otras voces como la de Richard Roud (2006)– y la afirmación de que este grupo, al igual que la otra corriente, no constituye una escuela, sino que mantiene entre sus integrantes cierto número de puntos en común. Asimismo, Rimbau expresa que estos creadores mostraban interés por la memoria y por las razones que generan determinados comportamientos en los seres humanos. En relación con lo explicado, resulta pertinente comentar las implicaciones que conlleva formar parte de un movimiento gestado en la *rive gauche* parisina:

La Orilla Izquierda, como se suele decir, no es tanto una zona como un estado de la mente. Implica un alto grado de compromiso con la literatura y las artes plásticas. Implica un gusto por un tipo de vida bohemia e impaciencia respecto al conformismo de la Orilla Derecha. Centro de la vanguardia y refugio cosmopolita desde principios de siglo, también ha sido frecuentada tradicionalmente por la izquierda política (Roud, 2006: 224).

Paralelamente, en aquellos años, el *cinéma vérité* se erige en una posición destacada dentro de las experiencias ligadas a las investigaciones etnográficas, antropológicas y sociológicas. La tecnología disponible y la inquietud por explorar nuevos terrenos narrativos conducen a los autores a una emancipación de las prácticas habituales de la producción cinematográfica:

También durante estos años sesenta provoca barullos, estudios, coloquios y números especiales en las revistas ese llamado *cinéma vérité*. La etiqueta es cómoda para agrupar experiencias más o menos ligadas a las investigaciones etnográficas, antropológicas, sociológicas, normales para los estudiosos americanos, canadienses o franceses. Cámaras ligeras, películas sensibles y sonido directo hallan en este campo un uso especialmente pertinente. Hay verdadera pasión desde 1959 por el cine de Jean Rouch (*Moi un noir*, premio Louis Delluc en 1958), por el de Mario Ruspoli (*Les inconnus de la terre*, *Regards sur la folie*), por *Chronique d'un été*, "un filme etnológico rodado en París" que Rouch realiza en 1961 con Edgar Morin. Es, sin embargo, *Le joli mai*, que Chris Marker rueda en París en 1962, el testimonio más representativo sobre la época: filme de memoria, de mirada personal y político sobre una situación política (Jeancolas, 1997: 62).

A partir de 1965, es posible encontrar la existencia de un cine político que nace de la oposición de algunos jóvenes cineastas, y más generalmente de los intelectuales y los estudiantes, a la guerra de Vietnam. Del mismo modo, los acontecimientos del 68 tuvieron destacadas repercusiones sobre el cine, marcando profundamente a algunos directores (Jeancolas, 1997). En definitiva, nos encontramos ante una época de esplendor artístico, en la que los eventos sociales y de índole política conmocionaron profundamente a la población, y en la que la convergencia de autores que atesoraban intereses y estilos diversos definió un punto de no retorno en el cine francés.

En este contexto, París, epicentro creativo, alimentó con sus entornos genuinos el espíritu vanguardista e inquieto de los cineastas de la época, que buscaban fuera de los límites de los estudios desarrollar propuestas insólitas, en las que plasmar el bullicio urbano, el movimiento de los transeúntes o la vida en los cafés. Una consecuencia directa del traslado de los rodajes a localizaciones exteriores fue el aumento del número de escenarios incluidos en los filmes, entre los cuales había espacios sin presencia hasta el momento en las producciones cinematográficas y emplazamientos fácilmente reconocibles, como el Arc de Triomphe, la Tour Eiffel o la cathédrale Notre-Dame.

2. La ciudad como elemento dinamizador del relato fílmico en *Zazie en el metro*.

Esta irracional historia¹ llevada a la pantalla por Louis Malle, se basa en la obra literaria homónima de Raymond Queneau. Se trata de una película de una libertad total, que reinventa París a merced de las peregrinaciones de sus personajes (Binh, 2005). En ella se relatan las extravagantes experiencias protagonizadas por la pequeña e irreverente Zazie (Catherine Demongeot) durante su breve estancia en la capital junto a su tío Gabriel (Philippe Noiret). La cinta² se desarrolla a través de un guion abrupto y carente de lógica³, que utiliza la ciudad como elemento dinamizador, pues en ella transcurren las escenas de persecuciones, de atascos y de caos en las que se ven envueltos los personajes (Fig. 1). Igualmente, la metrópolis pone de manifiesto la diversidad de tipos que coexisten en un entorno cosmopolita. La alternancia de espacios urbanos a lo largo del relato es constante y no se encuentra motivada por ningún hilo conductor, sino más bien por las posibilidades narrativas que ofrecen las localizaciones en los diferentes momentos de la trama. La insólita representación de la imagen de París es el resultado de un planteamiento muy complejo:

El filme se desintegra rápidamente evocando figuras humanas en un estado de caos provocado por el sexo o la agitación y captado en el brillo que desprenden las fachadas de neón. El espacio de la ciudad acaba tomando distintas apariencias de las que le son habituales, sus elementos visuales aparecen delirantemente comprimidos, sonorizados con improperios incesantes mientras la imprudente Zazie regaña a todos los habitantes con los que se cruza en su camino. Cualquier narración lineal queda relegada en un filme tan abstruso como

¹ Para Binh (2005), *El fuego fatuo* (*Le feu follet*, 1963) supone en la carrera de Louis Malle la obra antagónica a *Zazie en el metro*. En esta otra película, basada en la novela de Pierre Drieu la Rochelle, la ciudad sirve de marco para retratar las últimas horas de un alcoholico suicida encarnado por Maurice Ronet.

² Hueso (2014) realiza una comparación con *El globo rojo* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956). Según el teórico, existen dos aspectos que relacionan las películas: que ambas tramas tratan sobre las aventuras de unos niños, y que en ambos casos encontramos las deambulaciones de los protagonistas por las calles y plazas. En cualquier caso, hace hincapié en el hecho de que los planteamientos estéticos son muy diferentes. Concretamente, sobre la película de Malle, se refiere a la presentación de una visión distorsionada de la capital y sus habitantes.

³ Barber (2006) comenta que el diseñador de producción, el estadounidense William Klein, construyó muros con vallas publicitarias de enormes tipografías impresas que dispuso en secuencias azarosas e incomprensibles para reforzar la interrupción de la coherencia urbana.

éste: se mueve entre episodios absurdos, adquiriendo la forma de persecuciones sin motivo aparente entre los atascos y de violentas insurrecciones en locales de copas subterráneos (Barber, 2006: 73).



Fig. 1. Zazie en un atasco en París. Fuente: *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960).

La metrópolis no ve alterados los elementos urbanos que la componen, circunstancia que es común en el mundo del cine, donde, “por lo general, la imagen que se ha ofrecido de París no ha variado, sino que lo ha hecho su tratamiento” (Tovar, 2012: 96). En *Zazie en el metro* siempre vemos la ciudad de París, pero la sentimos de manera extraña porque, aunque reconocemos los itinerarios propuestos por el cineasta, estos acogen a lo largo de la acción usos arbitrarios. En consecuencia, cada escena actúa como un impacto que, sin embargo, propicia la continuidad del relato fílmico. Según Servel (1987), el cine que favorece la identificación ofrece un espejo distorsionado de la realidad. Podemos afirmar que esta circunstancia inherente a la ficción lleva a Louis Malle a indagar en los límites de lo inverosímil. Sus personajes proyectan su mundo emocional, sus inquietudes personales y sus delirios en todos aquellos lugares que encuentran a su paso para dotarlos de un nuevo significado.

Para Douchet & Nadeau (1987), en el cine de Louis Malle existe una banalización de la ciudad de París. La acción es indiferente del lugar y viceversa, pero estos no son factores independientes. En el caso de *Zazie en el metro*, es posible ver desfilar los lugares más turísticos, pero como si París no contara. En este planteamiento reside la diversión, apuntan los teóricos. A estas reflexiones, añadimos que los personajes no se rigen por conductas habituales: en

los pasajes comerciales no ojean los escaparates ni ponen atención en los letreros. Lo importante no es reproducir las actividades más comunes o repetitivas entre los pobladores de la urbe, pues el comportamiento humano no siempre es previsible. En la película se recrea una imagen única e irreplicable de París y sus habitantes. En este hecho radica su trascendencia.

3. La visión urbana de Louis Malle: eclecticismo y versatilidad.

En los instantes previos al inicio de la acción, los títulos de crédito iniciales se incluyen sobre un fondo que muestra la llegada de un tren a un entorno urbano⁴. En las zonas laterales del cuadro, las hileras de edificios anuncian el contexto en el que se moverán los personajes, aunque todavía no se augura el devenir de eventos trepidantes que se agolpan escena tras escena a lo largo de la trama. Los tonos apagados dibujan un ambiente aséptico, frío y poco atractivo:

Esa melancolía de la ciudad baña las imágenes que abren el filme de Louis Malle *Zazie en el metro* (1960): la entrada a la ciudad a bordo de un tren (algo común a muchos filmes urbanos, de los hermanos Lumière en adelante) fue filmada desde la locomotora, de modo que la cámara pasa a enorme velocidad a través de degradados paisajes suburbanos, directa hacia la ciudad pero suspendida en sus límites. Si bien el filme fue rodado en color, los escombros derivados de la actividad humana y situados alrededor del ferrocarril parecen desprovistos de cualquier tonalidad; la monotonía de los distantes bloques de casas, los postes ferroviarios y los terraplenes se anima gracias al contorno borroso y la cacofonía de un expreso que circula en sentido contrario, pero el momento antes de llegar a la ciudad resulta interminable (Barber, 2006: 71).

Estas estampas nos conducen a los primeros momentos de la acción, que se desarrollan en la gare de l'Est. Este tipo de enclave se relaciona en multitud de ocasiones con momentos de transición. Para *Zazie*, la estación de tren es el lugar que la introduce en un mundo novedoso y por explorar. Igualmente, la localización se encuentra estrechamente relacionada con un medio de transporte urbano: el metro, que resulta enormemente atrayente para la protagonista. La pequeña intentará hacer uso de este servicio, el cual se encuentra

⁴ Barber (2006) explica que la composición musical de esta secuencia, obra de Fiorenzo Carpi, se inspira en una locución silbada repetidamente e indica que el viaje podría continuar indefinidamente. Las huellas pulverizadas que anuncian la ciudad no resultan en absoluto seductoras para el ojo que se aproxima a ellas, al contrario que en filmes como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), afirma el teórico.

inaccesible a consecuencia de una huelga. Sin embargo, su función se ve restaurada al final del filme. Entonces, tras una noche apoteósica, la pequeña duerme en uno de los vagones en los brazos de Albertine (Carla Marlier), por lo que no es consciente de que su propósito se ha visto cumplido. En relación con este tipo de escenario metropolitano, destaca la presencia del ya desaparecido pabellón concebido por Guimard⁵ en la place de la Bastille (Fig. 2). Nuevamente, como en otros casos, esta producción se constituye como un valioso testimonio documental sobre la fisonomía urbana de una época.



Fig. 2. Pabellón de Guimard en la place de la Bastille. Fuente: *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960).

El cineasta expone a lo largo de la película distintos planteamientos fundamentados, principalmente, en la presencia de los emplazamientos urbanos parisinos. Tanto al inicio de la acción como en momentos más avanzados, resulta muy significativa la inclusión de la presencia de la *église Saint-Vincent-de-Paul* (Fig. 3). Malle juega con la identidad de esta edificación y hace que sus personajes la confundan con enclaves tan importantes como el Panthéon, el *Hôtel National des Invalides*, la *Madeleine* o la *Sainte-Chapelle*. Este hecho puede interpretarse como una reflexión sobre el grado de desconocimiento que puede poseer la población en relación con los propios espacios que habita y, en consecuencia, con la historia de su ciudad y país.

Son varias las localizaciones utilizadas por Malle para expresar ideas vinculadas a la construcción de la identidad urbana. Otro ejemplo destacado es

⁵ Para las estaciones del metro de París, Guimard proyectó dos tipos de quioscos y tres pabellones especiales, uno situado en la place de la Bastille y otros dos en la place de l'Étoile (Fanelli & Gargiani, 2008).

el bar de Turandot (Hubert Deschamps), que comparte edificio con el piso de Gabriel. El local cambia de decoración con reformas radicales. De esta manera tan particular se pone de manifiesto el modo en que ha evolucionado la ambientación, el decorado y el mobiliario de los espacios de la metrópolis, en concordancia con las tendencias de cada época. Por otra parte, destacamos que el elemento que sirve de referencia para situar el inmueble es la *église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle*, que se ubica en la rue de la Lune.



Fig. 3. Église Saint-Vincent-de-Paul. Fuente: *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960).



Fig. 4. Galerie Vivienne. Fuente: *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960).

Un aspecto a tener en cuenta es la elección de localizaciones en las cuales se desarrollan actividades de tipo comercial, como los pasajes o los mercados. El *passage du Grand Cerf*⁶ y la *galerie Vivienne* (Fig. 4) se incluyen en secuencias de persecuciones en las que Turandot y Trousaillon intentan alcanzar a la niña. Además, destaca la presencia del característico *marché aux puces* de Saint-Ouen⁷. El realizador nos lleva a uno de los enclaves más variopintos de la ciudad, de gran atractivo para los turistas y donde la pequeña Zazie degusta un plato de *moules et frites* (mejillones y patatas fritas):

⁶ Gracias a una fotografía de Robert Doisneau de 1976, se ha podido confirmar la identidad de este espacio, ya que en la fecha de la filmación existía un enlosado diferente al actual. Dicha imagen, titulada *Teenager wearing a mask in the Passage du Grand Cerf*, se encuentra alojada en la web de la agencia Getty Images.

⁷ Kovacsics (2013) comenta que el mercado se encuentra instalado en las afueras de París desde finales del siglo XIX y explica que ya es un clásico en la gran pantalla. La autora se refiere a la cinta *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, 2011), en la que, según su opinión, Woody Allen lo retrata como un lugar impecable y de colores brillantes.

Cuando Zazie huye de la casa de su tío, termina con Troussaillon en el Mercado de las Pulgas de Saint Ouen, en el norte de París. El director Louis Malle aprovecha las callecitas del mercadillo para filmar en movimiento los distintos puestos, donde venden espejos con marcos dorados, herramientas, vasos, camisetas floreadas, monos de cerámica y un sinfín de curiosidades (Kovacsics, 2013: 126).

La Tour Eiffel también desempeña un papel significativo como escenario de un soliloquio de Gabriel (Fig. 5). El personaje, inmerso en sus divagaciones improvisadas, se aleja de la compañía de su joven sobrina, que continúa recorriendo la torre con un taxista. La ciudad se vuelve ridícula a los pies de quien sube a las alturas y adquiere una posición de dominación tanto intelectual como física. Esta circunstancia puede relacionarse con el discurso que propone el personaje del tío, que desde su ignorancia se atreve a articular elucubraciones en torno a temas como el sueño o la muerte. Una cuestión relevante, en relación con la representación de este icono parisino, es la gran diversidad de planos que concibe el cineasta para desentrañar su estructura metálica⁸. Resulta igualmente destacable la capacidad que posee la torre de hierro para presentar monumentos o enclaves a través de sus imponentes vistas: el Sena, el pont de Bir-Hakeim, el pont Rouelle, el pont de Grenelle, el pont Alexandre III, el Grand Palais, el Petit Palais, el Arc de Triomphe, el parc du Champ-de-Mars, la place du Trocadéro, el Palais de Chaillot, el cimetière de Passy, el Hôtel National des Invalides o el Sacré-Coeur –que se distingue en la lejanía en lo alto de la *butte*–.



Fig. 5. Gabriel en la Tour Eiffel.
Fuente: *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960).

⁸ Schürmann (2009) establece un paralelismo con *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, 1959) de Truffaut. El teórico destaca la libertad de movimiento que adquiere la cámara en torno a la figura de la torre, circunstancia que relaciona con la salida del cine francés a las calles después de haber estado limitado al estudio por un largo tiempo.

La selección de localizaciones fílmicas se ve ampliada con otros entornos, algunos de ellos de gran relevancia a nivel internacional, como la place Vendôme, el pont des Arts y el pont Neuf, y otros cuya identificación es más compleja. La plaza se utiliza como parte de la recreación de la faceta turística de la ciudad, pues su imagen es vinculada con un *tour*. Igualmente se ha observado la aparición de distintas escaleras urbanas. Schürmann (2009) identifica las de la Villa des Platanes. También aparecen las escaleras que conectan la avenue de Camoëns con el boulevard Delessert⁹. Por otra parte, Malle omite la aparición de los elementos centrales de la place de la Concorde, las fuentes y el obelisco. Sin embargo, incluye la presencia de las estatuas que representan las ciudades de Francia.

El local Le Paradis es el punto de partida de un transcurso de circunstancias inmersas en los momentos más anárquicos del filme, los cuales se asocian a la noche. Como parte de la ambientación, destacan las luces de neón y la presencia de la place Pigalle y su característica fuente. La culminación del caos es la violencia, que supone su máxima expresión. El final desordenado, apoteósico, eufórico y delirante se asocia al belicismo, que, a su vez, representa los actos de mayor irracionalidad cometidos por el ser humano. La temática de la guerra está, además, presente en otros momentos de la historia cuando los personajes hacen referencia a la época de la ocupación alemana:

En *Zazie en el metro*, el acelerado tumulto de la ciudad parece omnipresente; si bien sus habitantes siguen hablando con nostalgia de sucesos que ocurrieron durante la ocupación alemana, París se eriza con las volátiles texturas visuales que habían comenzado a marcarla a principios de los años sesenta (Barber, 2006: 73-74).

5. Conclusiones.

En *Zazie en el metro*, la geografía urbana sirve de perfecto tablero de juego para el movimiento de los actores y el progreso de la trama. El rodaje en exteriores permite a Louis Malle desarrollar una propuesta de gran singularidad, en la que cobran una gran relevancia las reflexiones relativas a la propia identidad urbana y al valor simbólico de los espacios. En este contexto, el metro, como medio de transporte por excelencia, se erige como uno de los signos

⁹ Esta identificación ha sido posible gracias a la consulta del documento *Paris en marches. Les escaliers des rues de Paris* elaborado por el Atelier parisien d'urbanisme.

más representativos de la identidad metropolitana. En consecuencia, resulta un elemento que causa una gran fascinación en la pequeña Zazie, que no está acostumbrada a su presencia y utilización.

París se nos muestra como un escenario versátil, atractivo y con multitud de rincones por explorar. El cineasta se decanta por incluir en los distintos momentos del relato fílmico una amplia tipología de espacios, muchos de ellos desconocidos para los espectadores, al tiempo en que utiliza emplazamientos de gran proyección a nivel internacional. Por este motivo, la capital de Francia aparece de manera absolutamente reconocible.

Malle nos conduce por un complejo universo urbano, en el que cada cual construye su singular mundo, su singular perspectiva sobre la vida. La ciudad es un espacio de supervivencia dominado por el caos de lo irracional, que se constituye como una característica inherente a la propia existencia humana. Dicha característica se nutre, en cierto modo, de los entornos en los que vivimos y de las sociedades en las que aprendemos a relacionarnos.

6. Bibliografía.

- ATELIER PARISIEN D'URBANISME (2001): *Paris en marches. Les escaliers des rues de Paris*. Recuperado de <http://www.apur.org/sites/default/files/documents/38.pdf>
- BARBER, S. (2006): *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Gustavo Gili. Barcelona.
- BARROSO, M. A. (2010): *Las 100 mejores películas francesas de la historia del cine*. Cacitel. Madrid.
- BINH, N. T. (2005): *Paris au cinéma. La vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*. Parigramme. París.
- CASAS, Q. (1995): "El recambio generacional: los nuevos cineastas", en MONTERDE, J. E. & RIAMBAU, E. (Eds.). *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*. Cátedra. Madrid.
- DOMÍNGUEZ, O. (1998): "Las ciudades soñadas: París y Viena", en CARRERAS, C. & CRESPO, C. (Eds.). *Cien años de cine: la fábrica y los sueños*. Facultad de Ciencias de la Información. Sevilla.
- DOUCHET, J. & NADEAU, G. (1987): *Paris cinéma. Une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*. Éditions du May. París.

- FANELLI, G. & GARGIANI, R. (2008): *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*. Presses polytechniques et universitaires romandes. Lausanne.
- FERRÉ, P. (2001): "Ciudad, cine, comunicación". *Inmediaciones de la comunicación*. Montevideo, nº 3, pp. 55- 60.
- GETTY IMAGES (2017): *Masque, passage du Grand Cerf*. Recuperado de <http://www.gettyimages.es/license/452144478>
- GUBERN, R. (1998): *Historia del cine*. Lumen. Barcelona.
- HUESO, A. L. (2014): "París. Fantasía y realidad en las márgenes del Sena", en GARCÍA, F. & PAVÉS, G. M. (Eds.). *Ciudades de cine*. Cátedra. Madrid.
- JEANCOLAS, J. P. (1997): *Historia del Cine Francés*. Acento Editorial. Madrid.
- KOVACSICS, V. & MARÍN, D. (2013): *París de cine*. Lunwerg Editores. Barcelona.
- RIAMBAU, E. (1998): *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Paidós. Barcelona.
- ROUD, R. (2006): "La orilla izquierda. Marker, Varda, Resnais", en ORTEGA, M. L. & WEINRICHTER, A. (Eds.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. T&B Editores. Madrid.
- SCHÜRSMANN, M. (2009): *Paris Movie Walks. Ten Guided Tours Through The City of Lights! Camera! Action!* The Intrepid Traveler. Branford.
- SERVEL, A. (1987): *Frenchie goes to Hollywood. La France et les français dans le cinéma américain de 1929 à nos jours*. Éditions Henri Veyrier. París.
- TOVAR, M. (2012): "Paris, je t'aime: una visión radiográfica de la capital gala". *Arte y ciudad. Revista de investigación*. Madrid, nº 1, pp. 89-118.

** Este artículo de investigación incluye fotogramas de la película *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960), cuyo uso se encuentra amparado por el derecho a cita recogido en el artículo 32 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (según el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia).