

París, musa cinematográfica en la década de 1920

Alba Navarro –UMA- albanavarro@uma.es

Nekane Parejo –UMA- nekane@uma.es

Resumen: La mítica ciudad de París, centro cultural europeo, atrapó desde los orígenes del séptimo arte el interés de los cineastas, que la convirtieron en una de sus grandes musas. A partir de los años 20 se consolidó su papel como escenario de multitud de producciones fílmicas. El entorno parisino sería filmado y, a la vez, recreado en estudios de cine, dando lugar al desarrollo de narraciones de diferente naturaleza. Sus calles, sus barrios, sus iconos, sus hogares e, incluso, sus alcantarillas fueron la morada de la imaginación de aquellos cineastas que un día soñaron con llevar a la pantalla adaptaciones de la literatura, experimentos vanguardistas, la crítica social, los clichés y las particularidades de la ciudad moderna.

Nuestro propósito es remontarnos a esta década de 1920 para analizar una pluralidad de visiones sobre la urbe, desarrolladas desde dos países con poderosas industrias cinematográficas: Francia y Estados Unidos. Fijaremos nuestra atención en los espacios y los iconos parisinos elegidos por los diferentes directores para enmarcar sus historias e intentaremos descubrir las ideas que subyacen tras ellos.

Palabras clave: París; cine; década 1920; iconos parisinos; Hollywood; cine francés; vanguardias cinematográficas.

1. Introducción

El estudio que planteamos pretende indagar en el interés que suscitó la ciudad de París en un grupo de cineastas de los años 20, que hicieron de la capital francesa un escenario mítico para el séptimo arte. El conjunto de creadores al que nos referimos, de nacionalidades diversas, desarrollaron su arte en dos núcleos cinematográficos de gran relevancia: EE.UU. y Francia. De cada una de estas dos potentes industrias, se han seleccionado cinco películas para su posterior análisis, siendo los marcos contextuales que rodearon a estas producciones muy distintos. En todos los casos el papel de la ciudad es trascendental y determinante para la trama, requisito fundamental para que estén incluidas en la muestra.

En esta investigación hemos identificado una relación de iconos parisinos, que forman parte del imaginario transnacional sobre la ciudad y que se encontraban previamente contenidos en un listado de 35 emplazamientos, el cual hemos elaborado para un estudio cuya envergadura es más amplia. Los 15 elementos detectados han sido la Torre Eiffel, la Catedral de Notre Dame, la Basílica del Sacré Coeur, el Palacio de Versalles, el Grand Palais, el Palacio Real, el Puente de Bir-Hakeim, el Pont Neuf, el Puente Alejandro III, la Ópera Garnier, la Plaza de la Concordia con el obelisco de Luxor y las fuentes de Jacob Ignaz, la Plaza Charles de Gaulle con el Arco de Triunfo, la Madeleine, el Palacio Nacional de los Inválidos y el río Sena.

De manera complementaria, hemos focalizado la atención en otros lugares peculiares de la ciudad, todos de gran relevancia para la narración. Además, se indagará en la tipología de ambientes y escenarios de las películas y se estudiarán los patrones que propician que estos se repitan a lo largo de las diferentes obras. Del mismo modo, hemos apuntado localizaciones cuyas apariciones son aisladas. Por último, se ha profundizado en todos aquellos conceptos que los diferentes autores asociaron a la imagen de la ciudad de París a través de sus historias y, como en el caso anterior, se han destacado aquellas ideas que han sido comúnmente representadas.

La primera parte se centra en un conjunto de obras francesas, que se enmarcaron en el contexto de la producción vanguardista, con autores que innovaron tanto en las temáticas como en la técnica y estética. La convergencia de cineastas que tuvo lugar en París dio lugar a una gran riqueza creativa, de donde hemos optado por: *Paris qui dort* (René Clair, 1925), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926), *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927) y *L' Argent* (Marcel L' Herhier, 1928), adaptación de la obra homónima de Émile Zola.

En un segundo apartado se examina la imagen de la urbe mostrada por la cinematografía estadounidense. En esta década encontramos una significativa influencia de la literatura en el celuloide y todas las películas analizadas son adaptaciones. Quisiéramos matizar que, al igual que París, Hollywood fue un destacado núcleo de confluencia de cineastas de orígenes diversos. Las obras que componen la selección estadounidense son: *Las dos huérfanas* (D. W. Griffith, 1921), adaptación de la pieza teatral escrita por Adolphe d' Ennery y Eugène Cormon; *El jorobado de Nuestra Señora de París* (Wallace Worsley, 1923), basada en la célebre obra de Victor Hugo; *El fantasma de la ópera* (Rupert Julian, 1925), adaptación de la afamada novela de Gaston Leroux; *La Bohème* (King Vidor, 1926), concebida sobre *Scènes de la vie de bohème*, obra cumbre de Henri Murger que, además, inspiraría las óperas homónimas de Puccini y Leoncavallo; y *El séptimo cielo* (Frank Borzage, 1927), adaptación de una obra teatral escrita por Austin Strong.

2. Ambientes y escenarios en el París del cine francés

París es, principalmente, una atrayente musa para un notable sector del cine francés vanguardista de los años 20. Las manifestaciones más destacadas relativas a este movimiento, que supuso una renovación del cine producido en Francia, tuvieron lugar en torno a la figura de directores como Germaine Dulac, Marcel L' Herhier, Jean Epstein, Abel Gance, Man Ray, Luis Buñuel o Louis Delluc, personaje central de la Escuela impresionista. En este sentido Vázquez (2002: 16) señala:

Que el cine no hubiera encontrado con la rapidez que lo hizo cauces y lenguajes propios de no haber sido por la emancipación que las experiencias vanguardistas le proporcionaron en relación con su dependencia de un modelo fundamentalmente narrativo, que, a pesar de todo, acabaría imponiéndose hasta la actualidad¹.

Barber (2006: 28) también apunta algunas nociones que vinculan vanguardias cinematográficas y ciudad. Al referirse a la función de la cámara indica que “abandona gradualmente la pasividad con la que había rodado las primeras imágenes de las ciudades fílmicas y emprende la tarea de inventar la ciudad, tarea que alcanzó su cenit a finales de los años veinte”. Por otra parte, en lo que concierne al papel de los surrealistas en la segunda mitad de esta década, el teórico expone que “se centraron en la representación de formas urbanas yuxtapuestas a la dinámica de la percepción sensorial; el cuerpo adquirió y perdió su preeminencia como punto de intersección entre la imagen y la ciudad” (2006: 8). Finalmente, Gubern (1997: 161) destaca “las audacias de los hijos cinematográficos que le nacerán al futurismo, al dadaísmo y al surrealismo”.

Encontramos, por tanto, en el París de aquellos años a un innovador grupo de cineastas adscritos a diferentes tendencias enmarcadas en la producción vanguardista. Ellos captaron las imágenes de la ciudad real, filmando en sus calles, haciéndolas protagonistas. Desde un punto de vista cuantitativo se puede afirmar que los ambientes y escenarios con mayor presencia en la producción francesa son los lugares de ocio, los entornos laborales y los interiores de viviendas, que aparecen en cuatro de las cinco películas. Seguidamente, se aprecia que tres de cada cinco obras recogen espacios de la cultura y del conocimiento, lugares religiosos, entornos de ostentación, barrios y estaciones de tren y metro. En cuanto a los entornos marginales, solo se encuentran representados en dos filmes. La única película que no muestra ninguna de estas tipologías es *Sur un air de Charleston*, donde solo advertimos espacios devastados.

¹ Vázquez Medel también incide en la idea de que las vanguardias artísticas y literarias no hubieran sido posibles sin el cine, fuera este vanguardista o no.

La primera de las películas seleccionadas, *Paris qui dort*, se sitúa dentro del género de la ciencia ficción. Su director, René Clair, periodista y actor, “se caracterizaba fundamentalmente por la realización de comedia satírica envuelta en un ambiente poético y fantástico” (González, 2008: 66), rasgos que también identifican a esta película, con la que debutó como realizador. Hueso (2014: 276) alude a la realidad física de París, que “se interrelaciona con la ridiculización de las formas burguesas y la mención de una fantasía futurista”. Este teórico destaca la singularidad con la que René Clair muestra la metrópolis, una ciudad marcada “por el vacío y el estatismo que envuelve a sus avenidas y edificios que, de esa manera, adquieren un carácter fantasmagórico y claramente surrealista” (Hueso, 2013: 20). Ciertamente encontramos un París atípico, una ciudad petrificada e inalterable ante el ajetreo de un pequeño grupo de personajes.

La cinta narra la historia del guardián de la Torre Eiffel, Albert (Henri Rollan), que despierta una mañana sorprendido ante una paz inusual que rodea su “morada”. En las calles, más allá de encontrar una respuesta, coincide con unos viajeros recién aterrizados en el aeropuerto de París. El icono de la modernidad se convertirá en el refugio de los habitantes de la urbe que no han sido inmovilizados por un rayo paralizante. El cineasta muestra los aposentos del vigilante dentro de la torre, al comienzo una habitación casi deshabitada, luego repleta de enseres fruto del pillaje de los personajes. En esta oda a la libertad, la ciudad constituye en sí misma un gran parque de atracciones, que alimenta las fantasías de unos adultos que han retornado a la infancia para poder jugar sin restricciones en la fuente del ya desaparecido Palacio de Trocadero o para irrumpir en un restaurante con orquesta, cuyos elegantes comensales sufren los hurtos de la *troupe*. Pero, “¿de qué sirve la riqueza si estás aburrido?”. La felicidad de este peculiar grupo de personajes corrompidos y caprichosos por su situación se verá limitada por un entorno estéril, que ya no puede ofrecerles nada nuevo. Como último apunte con respecto a *Paris qui dort*, se deben mencionar las aportaciones de Ferla (2012) sobre los objetos que marcan la sincronía cotidiana, los grandes relojes situados en torres y grandes edificios de las metrópolis modernas y la palanca, elemento regulador

de procedimientos interconectados. Según este autor “el paroxismo tal vez haya sido alcanzado por René Clair” (2012: 219), aludiendo a la capacidad del científico de detener a toda la ciudad al accionar una palanca. En lo que respecta al reloj, no es un elemento ajeno. Ante la inusual tranquilidad de la ciudad, el guardián busca la hora en el suyo de mano. Asimismo, Clair capta la presencia de los grandes relojes en la vía, que también presenta otro elemento propio de la ciudad moderna, la boca de metro.

La película de Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures*, es una sinfonía urbana que se enmarca dentro de la deriva realista de la vanguardia cinematográfica. La ciudad es la gran protagonista y los paisajes urbanos son captados a través del paso de las horas. Tienen un papel destacado los escenarios de Montmartre, a través de sus calles y descampados, lugares por donde deambula una vieja alcohólica, como apunta Villanueva (2008). Este representativo barrio parisino, vinculado típicamente con artistas y bohemios, es referido por Barber (2006) como el espacio por donde el personaje de un sacerdote se arrastra en la película *La concha y el clérigo* (1928) de Germaine Dulac, basada en un guion de Artaud. El teórico explica que la obra de Dulac “inauguró una estrategia en los filmes urbanos: el mundo interior se destruye repentinamente como resultado del conflictivo paso de un personaje al espacio exterior representado por las calles” (2006: 40). Calles que se encuentran inmortalizadas por la pieza sinfónica de Cavalcanti:

Rien que les heures es por su significado una película baudeleriana y no whitmaniana. Nos ofrece una visión del París que ha surgido traumáticamente de la transformación “houssmanniana” de la ciudad de los *flâneurs* y los *clochards* en una megalópolis moderna que nos es pintada aquí sin el más mínimo entusiasmo futurista. (Villanueva, 2008: 74)

París podría haber sido cualquier ciudad, según el propio cineasta brasileño, si no fuera por aquellos iconos que la identifican. Se trata de una urbe moderna marcada por elementos como la boca de metro y la sincronía urbana. El reloj sentencia el paso de las horas y dictamina, impasible, el devenir de los quehaceres de los parisinos. Es innegable que la capital francesa posee un gran magnetismo y el cineasta recalca el hecho de que haya sido objeto de

inspiración para una gran variedad de pintores. Sin embargo, París tiene su cara y su cruz. La musa de los artistas es también una vieja harapienta, una mujer errante y desgastada por el alcohol. La anciana representa la propia decadencia de la ciudad y, por ello, su rostro se oculta al espectador (F1).



F1. *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)

La miseria a la que la urbe se enfrenta diariamente no puede identificarse con un ente aislado o singular, sino que, por el contrario, engloba a un espectro cuya magnitud sobrepasa al individuo e, incluso, va más allá de representar a una única ciudad. La marginación se esconde tras las esquinas, en los callejones o en las orillas del Sena, donde habitan necesitados, prostitutas y malhechores. Los nuevos modelos de vida en las grandes ciudades perpetúan las dualidades existentes entre riqueza y pobreza, donde el segundo ingrediente es sustento del primero. Una escena paradigmática de *Rien que les heures* es aquella en la que Cavalcanti a través de la sobreimpresión muestra a un señor elegante que degusta un buen filete en un restaurante y, a la par, el trabajo de quienes ejecutan la matanza del animal. Hábilmente estas ideas son representadas por los propios espacios parisinos. Nace el día y en las calles hay flores y frutas frescas, pero también multitud de desechos. La humildad

también tiene cabida en hogares y entornos laborales. Igualmente, el cineasta señala los espacios para el ocio, una piscina, un tióvivo, el cine, los salones de baile..., y no se olvida de que París es, sobre todas las cosas, la ciudad del amor, donde encuentran cobijo los besos de los amantes. Las horas pasan y la nocturnidad oculta aspectos aún más crueles de la ciudad, como el crimen, representado por el asesinato de una vendedora de periódicos. París es para Cavalcanti una urbe universal que representa las miserias y contradicciones que acoge la ciudad moderna, oculta tras una aparente imagen de progreso.

El drama de Dimitri Kirsanoff, *Ménilmontant*, posee una importante carga social. Fue estrenado en el año 1926 y rodado en 1924 en entornos naturales de París y en los estudios Éclair d' Epinay. Una de sus peculiaridades reside en el hecho



F2. *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926)

de que no lleva intertítulos. Prouty (1996: 3) afirma que “Kirsanoff organiza su película en torno a la experiencia del choque, que es un asalto repetitivo en los sentidos que provoca mecanismos de defensa”². Este planteamiento, conseguido en buena medida gracias al ritmo creado por el montaje y la elipsis, supondría

una alternativa con respecto al cine comercial. Frente a la actividad desenfrenada de París, Samantha Leroy (s.f.) indica que el barrio de “Ménilmontant aparece en un primer momento con la quietud aparente del final de la tarde pero después resulta ser el escenario de historias sórdidas e infortunios orquestados por la criminalidad”³. Este es el entorno con mayor protagonismo (F2). Se trata del lugar donde dos huérfanas luchan por salir

² “Kirsanoff organizes his film around shock experience, which is a repetitive assault on the senses that provokes defense mechanisms”. Traducción propia.

³ “Ménilmontant apparaît d'abord dans la quiétude apparente d'une fin d'après-midi mais se révèle ensuite être le théâtre d'histoires sordides et d'infortunes orchestrées par la criminalité”. Traducción propia.

adelante tras el asesinato de sus padres. Las jóvenes aspiran a ser felices, pero se verán subyugadas por la marginalidad y el engaño. El amor cautiva al personaje interpretado por Nadia Sibirskaïa, aunque será víctima de su amante con quien tiene un hijo, a la vez que descubre la relación amorosa que este mantiene con su hermana. Kirsanoff hace que la decadencia de Ménilmontant se transmita a las protagonistas.

París, como señalábamos, se muestra al comienzo de la película con un ritmo acelerado. Además, encontramos, como en ocasiones anteriores, la figura sincrónica del reloj: de muñeca, los de la ciudad y el despertador. La vida de los parisinos está marcada, de igual modo, por otros elementos de la urbe moderna: el metro, las masas o los automóviles transitando las vías. Por otra parte, se localiza una mención a un espacio de esparcimiento a través de las letras “Bal”. Por último, destacar que la ciudad retratada por Kirsanoff también da lugar a la empatía y solidaridad. Esta idea se ejemplariza en una escena en la que un hombre ofrece comida a una joven desamparada. Al final los caminos de las hermanas vuelven a cruzarse, mientras la tragedia se ceba con el joven mentiroso, que es asesinado. El comienzo y el final coinciden en retratar la muerte.

Sur un air de Charleston es un relato de ciencia ficción que plantea una fantasía futurista, firmada por Jean Renoir y protagonizada por Catherine Hessling. Se rodó en el otoño de 1926 con el metraje que había sobrado de *Nana* (1926) y con un guion de Pierre Lestringuez basado en una idea de André Cerf. Quintana (1998: 40) se hace eco de la reflexión planteada por Renoir acerca de los viejos y los nuevos ritmos en los siguientes términos: “La Europa destruida posee algunos ecos de ese París nocturno y exuberante, del que musicalmente solo sobrevive el charlestón, danza del desenfreno y de la provocación corporal”. Con anterioridad Bazin expresaba (1973: 18) que el “mediocre y fantasioso escenario no es más que un pretexto para una extraordinaria e incoherente exhibición de Catherine Hessling”. Por otra parte, Faulkner (2007: 24) expone que:

Mediante la inversión de estereotipos raciales y clichés, la película es una sátira de la exotización europea de los artistas negros, del

primitivismo como discurso (humillante) sobre la cultura negra y de la tendencia a diferenciar los negros africanos de los negros norteamericanos.

Renoir nos sitúa en un París distópico, en el año 2028, donde una desinhibida bailarina, acompañada de un primate, muestra su maestría a un explorador africano, interpretado por el bailarín de *La Revue Nègre* del Théâtre des Champs Elysées Johnny Huggins, que llega a Europa. Su aeronave aterriza sobre una columna Morris, elemento del mobiliario urbano parisino, que sirve como soporte para la promoción de espectáculos y películas. En ella se aprecia un cartel con letras enormes en el que se lee *Nana*, referencia al filme anterior. Los carteles de la columna se encuentran ajados y las fachadas del París involucionado dañadas. En este contexto el explorador descubre una danza, que evoca una práctica ancestral, de gran valor antropológico. El cineasta juega con el ritmo, captando los movimientos de la bailarina tanto con efecto de *slow motion*, que ofrece un mayor detalle de los pasos, como a través de la aceleración.

La última película de la muestra francesa, *L'Argent* de Marcel L'Herbier, es una obra de intrigas financieras que actualiza la novela homónima de Émile Zola. A pesar del paso de los años, observamos que la temática resulta de total actualidad, incluso podemos establecer un paralelismo con *El capital* (Costa-Gavras, 2012), también localizado en París.



F3. *L'Argent* (Marcel L'Herbier, 1928)

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

En las primeras imágenes se aprecia el tumulto y el bullicio de las gentes agolpadas a las puertas del Palacio Brongniart, la Bolsa de París (F3). Las escenas que cuentan con esta localización “se encuentran entre las más vivas que la cámara francesa haya recogido” (Jeanne y Ford, 1995: 117). Miret (2011) reúne algunos datos de gran interés sobre esta superproducción, como que tuvo un coste de cinco millones de francos y que el inmueble de la Banque Universelle se componía de un espacio de tres pisos repletos de gente y mobiliario. Además, apunta que en las escenas de la Bolsa de París, que se rodaron en el edificio durante tres jornadas festivas, la cifra de figurantes rondaba las 1.500 personas.

La trama retrata a dos audaces financieros, Nicolas Saccard (Pierre Alcover) y Alphonse Gunderman (Alfred Abel). El primero, director de la Banque Universelle, dará rienda suelta a sus delirios en un despacho donde el humo y una estatua de Napoleón presiden la estancia. Mayor sofisticación, sin embargo, destilan los espacios ocupados por el segundo, de techos altos, con biblioteca y una exquisita decoración. Este personaje, que es un gran instigador, será filmado jugando al ajedrez, lo que supone una metáfora con respecto a la planificación estratégica que diseña para competir con su rival. Las viviendas determinan la posición y el poder económico de los protagonistas. Saccard y el aviador, Jacques Hamelin (Henry Victor), hacen un trato que conlleva el viaje de este último a una región inexplorada de la Guayana. El financiero aprovecha su ausencia para, siendo fiel a su creencia de que “con dinero todo se compra”, intentar conquistar a Line Hamelin (Mary Glory) adquiriendo para ella una lujosa casa. También resulta destacable la residencia de la baronesa Sandorf (Brigitte Helm), personaje implicado en las tramas monetarias, que destina su morada a lugar de alterne. Un sitio para el recreo es Champy, un restaurante que es, a su vez, escenario de negocios. Pero, incuestionablemente, el paradigma del ocio y la ostentación lo localizamos en la fiesta que celebra Saccard en honor a Line, un entorno con música, bailes, multitud de invitados y una decoración muy esmerada. En este punto resulta necesario subrayar la excelente ambientación art déco de los escenarios. Por último, queremos volver a incidir en la figura del reloj, en este

caso el reloj del hogar de Jacques y Line, el de bolsillo de Saccard o el de la calle, que marca el ritmo frenético de la Bolsa de París.

3. Iconos parisinos: representaciones y conceptos en el cine francés

Los cineastas que desarrollaron su actividad en París fueron conscientes del poder visual de los iconos parisinos, elementos que supusieron una gran atracción para ellos.

La Torre Eiffel, icono de la modernidad por excelencia, se muestra en tres de las cinco películas francesas y en todas se exhibe al comienzo, actuando como elemento que contextualiza la acción. Gorostiza (1997: 15) justifica esta situación: “Las edificaciones de altura siempre han fascinado a los cineastas”, poniendo como uno de los ejemplos a *Paris qui dort*. Aquí la Torre Eiffel aparece de manera continuada, por lo que posee una extraordinaria relevancia como elemento identificativo. Además, es la única película que ofrece imágenes del interior del monumento. Hueso (2013: 20) señala que, frente al estatismo representado por la ciudad, “se recurre al fuerte dinamismo de *travellings*



F4. *Paris qui dort* (René Clair, 1925)

ascendentes y descendentes para ofrecernos la imagen de la Torre Eiffel”. Resultan de gran interés los planos detalle que el autor concibe desentrañando cada sección de su estructura metálica⁴ (F4). Un hecho anecdótico confirmado por el propio René Clair, y que recogen Walker y Johnson (2008), es que en

⁴ Este emplazamiento, que desempeña un papel principal en *Paris qui dort*, también aparece desde una posición menos relevante en el film dadaísta *Entr'acte* (1924) del mismo autor.

una ocasión, durante el transcurso de la filmación, tuvo que pararse el rodaje por no poder pagarse el costo de la entrada al monumento⁵.

En *Sur un air de Charleston* la Torre Eiffel se muestra quebrada como símbolo de la destrucción de la identidad parisina y, por antonomasia, de la identidad de Francia como modelo a nivel internacional (F5). Faulkner (2007: 35) explica que “como símbolo nacional rota sugiere la impotencia de la reivindicación de Francia de representar la cultura europea por mor de su historia colonialista”. Se trata de la única película donde la Torre Eiffel se incluye en un contexto de un tiempo futuro y su imagen es totalmente irreal.



F5. *Sur un air de Charleston* (Jean Renoir, 1927)

Alberto Cavalcanti en *Rien que les heures* expresa la idea de que “todas las ciudades serían iguales si sus monumentos no las distinguieran”. Aquí entra en escena la Torre Eiffel, una vez más, como elemento del imaginario parisino. Junto a ella, al comienzo del metraje y con el típico movimiento metropolitano, la Plaza de la Concordia con el obelisco de Luxor y las fuentes de Jacob Ignaz, ejerciendo la misma función. Esta misma plaza, también está presente en *Paris qui dort*, aunque vacía en la trayectoria del guardián. Poco después recobra su ritmo habitual.

⁵ Esta circunstancia fue comentada por René Clair en una entrevista ofrecida a Gregory Mason, originalmente publicada como: Mason, G. (1983): “René Clair at 80: An Interview”, en *Literature/Film Quarterly*, 10(2), páginas 85 a 99.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

La Catedral de Notre Dame, cuya construcción se remonta al siglo XII, es uno de los iconos más identificativos a nivel internacional de París. Frente a la actualidad que representa la Torre Eiffel, la catedral gótica, situada en la Île de la Cité, personifica el pasado de la ciudad. Observamos que las películas francesas se vinculan, en una mayor proporción, a construcciones que encarnan la modernidad. La Catedral de Notre Dame solo aparece en *Paris qui dort* y en una ocasión. Clair no indaga en su imagen, ni se recrea en su filmación, más bien realiza una breve cita, de carácter prácticamente obligatorio, en relación a su título. Algo similar ocurre con la Basílica del Sacré Coeur, cuya primera piedra fue colocada en 1875. Desde su edificación, ocupa una posición dominante sobre la ciudad en lo alto de la colina de Montmartre. En la muestra filmográfica francesa su única y anecdótica mención la encontramos en *L' Argent*.

Como principal emplazamiento representativo de la cultura hallamos la Ópera Garnier, símbolo de la erudición, presente en tres películas: *Paris qui dort*, *Ménilmontant* y *L' Argent*⁶. A pesar de que en todos los casos observamos su apariencia exterior, solamente en la primera película se sitúa a uno de los protagonistas a su lado. De este edificio destaca su vinculación a la actividad nocturna de la ciudad.

El río Sena será una de las localizaciones más significativas a la hora de expresar ideas y conceptos por parte de los cineastas. En *Paris qui dort* inaugura la trama, junto a la casi inapreciable y única representación del puente de Bir-Hakeim, cuya imagen está en la parte inferior del cuadro gracias a una toma de gran altura. En esta escena destaca el movimiento de los barcos, los coches y el metro sobre el puente. En *Rien que les heures* y *Ménilmontant* se asocian al Sena ideas con connotaciones negativas. En la primera se expresa la decadencia de la ciudad a través del personaje de la anciana, que se arrastra junto al río. En la segunda sobresalen dos momentos, cuando se produce una evocación de experiencias ligadas a un tiempo pasado y, posteriormente, con la vinculación a la desesperación de la protagonista. Las

⁶ Marcel L' Herhier ya había filmado este emplazamiento en *L' Inhumaine* (1924), obra de gran virtuosismo, que, entre otros aspectos, había destacado por la arquitectura moderna de los sets a cargo de Mallet-Stevens.

profundas aguas del Sena, que encarnan la muerte, atraen a la joven, que no sabe cómo poner fin a su angustiada situación. El Pont Marie, el Pont Louis-Philippe y el Pont de Sully sitúan esta parte de la acción en las cercanías de la Île Saint-Louis. También el Sena restituye, al final de la narración, la calma de la ciudad tras el terrible asesinato.

Dos películas dan cuenta de la Plaza Charles de Gaulle con el Arco de Triunfo: *Paris qui dort* y *Rien que les heures*, aunque en ninguna los personajes interactúan con esta localización. En la obra de René Clair su presencia es repetida y se sitúa en los primeros momentos de la narración. Se trata de un elemento meramente representativo. En *Rien que les heures*, Calvanti lo muestra en los últimos minutos para expresar la idea de que “podemos fijar un punto en el espacio, inmovilizar un momento en el tiempo, pero el espacio y el tiempo escapan a nuestra posesión”.

Algo similar ocurre con la Madeleine en *Paris qui dort* y *Ménilmontnat*. Su fachada es filmada de día y es un espacio que tampoco es transitado por los personajes. Por el contrario, no forma parte de las escenas inaugurales y de clausura.

En líneas generales podemos establecer que *Paris qui dort* es la que mayor cantidad de emplazamientos icónicos parisinos recoge. Faltan por nombrar el Grand Palais y el Puente Alejandro III, ambos lugares de paso en el recorrido del guardián y, por último, el Palacio Nacional de los Inválidos, que es contemplado por este personaje desde la Torre Eiffel. A estos se suman otros filmados por René Clair y que, aunque no forman parte de la muestra, no podemos dejar de mencionar. Nos referimos al Pont Rouelle, al Campo de Marte, al Palacio Bourbon que alberga la sede de la Asamblea Nacional de Francia, al Palacio Brongniart y, como vestigio de una época que queda ya en la memoria de París, al Palacio de Trocadero.

4. Ambientes y escenarios en el París del cine de Hollywood

En EE.UU. el contexto que rodeaba a la producción cinematográfica en la década de 1920 difería notablemente del escenario francés. Las productoras instaladas en Hollywood disfrutaban de una gran prosperidad y los

presupuestos para las películas cada vez eran más altos. Esta industria bien consolidada y exitosa utilizaba fórmulas estandarizadas en sus producciones para asegurar el éxito de cara a los estrenos. A esto contribuía la existencia del *star-system*, que actuaba como reclamo publicitario con un poder casi hipnotizante para el público. En el año 1922 se fundó la *Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.*, en la que se agruparon las principales empresas del sector y se establecieron criterios de funcionamiento. En esta época los estudios de Hollywood recrearon la ciudad del Sena para el deleite de los aficionados al séptimo arte. Entre la tipología de ambientes y escenarios, encontramos que los que ostentan una mayor presencia son los lugares de ocio, los entornos laborales, los lugares religiosos y los interiores de viviendas, que aparecen en todas las películas. En segundo lugar, están los entornos marginales y los entornos de ostentación, que aparecen en cuatro de las cinco obras. En dos de los filmes hay espacios de la cultura y el conocimiento. En *El fantasma de la ópera*, recintos abandonados y en *El séptimo cielo*, las alcantarillas de París.

Al esplendor del cine estadounidense contribuyó D. W. Griffith, quien ofreció su propia versión de la Revolución Francesa⁷ con *Las dos huérfanas*, “una producción concebida al estilo de *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia*” (Marzal, 1998: 176). En este sentido, Ramírez (1993: 190) matizará que “el París de la Revolución apareció como una ciudad plagada de ingredientes medievales”. Esta cuestión también será tratada por De Baecque (2012: 35), quien expone que “en la obra de Griffith, la Revolución Francesa, tal fatalidad histórica, ve como se une decadencia aristocrática y regresión bárbara del populacho”⁸. Además, Martín y Rubio (1991: 198) destacan la relevancia que tuvo para el cineasta “la Revolución rusa de 1917 y su influencia en las agitaciones callejeras de los Estado Unidos”. Por este motivo, Griffith al comienzo del film, se pronuncia sobre la derrota de un mal gobierno,

⁷ Se trata de uno de los episodios de la historia de Francia con más presencia en el celuloide. En los años 20 otra pieza que aborda esta temática es *Scaramouche* (1923) de Rex Ingram, basada en la novela de Sabatini.

⁸ “Chez Griffith, la Révolution française, telle une fatalité historique, voit se côtoyer décadence aristocratique et régression barbare de la populace”. Traducción propia.

refiriéndose a la monarquía, de igual modo en que advierte sobre la anarquía y el bolchevismo.

En la película en cuestión, Louise (Dorothy Gish) y Henriette (Lilian Gish), hermanas por azar, sufrirán infortunios ligados al contexto en el que habitan. Unidas por París, separadas por París y, de nuevo, reunidas en la capital francesa. En la ciudad, que experimenta tiempos convulsos, existe una palpable confrontación entre entornos marcados por la pobreza y los de ostentación, lujo y excesos. La marginalidad reside en hogares y calles, con gentes que buscan ganarse la vida con honradez, como Pierre Frochard (Frank Puglia) afilando cuchillos, o con tácticas crueles, como la señora Frochard (Lucille La Verne) y su otro hijo, Jacques (Sheldon Lewis), que obligarán a que Louise, ciega, mendigue. Mientras, la aristocracia disfruta de sus estancias palaciegas. Como muestra más significativa, la gran fiesta organizada por el Marqués de Praille (Morgan Wallace), que conseguirá capturar a Henriette para que asista. La crispación y las conspiraciones sobre la corona y la aristocracia terminarán con el estallido de la Revolución Francesa, que provocará la salida agitada y eufórica de los ciudadanos a las calles. El nuevo mandato aplicará la guillotina con rigidez, lo que creará un enfrentamiento entre Danton (Monte Blue) y Robespierre (Sidney Herbert), quien es retratado como un ser frío e indolente.

La trama de *El jorobado de Nuestra Señora de París*, de Wallace Worsley, se desarrolla durante el reinado de Luis XI. Las calles y la catedral serán sus protagonistas. Vallet (s.f.) expone que una de las cuestiones a las que se dedica el cineasta es a “subrayar la espectacularidad y a centrarse en la descripción ambiental, proponiendo una sobresaliente reconstrucción del París de finales del siglo XV”. En la explanada de la plaza de la catedral las gentes se reúnen para celebrar el Festival de los Locos, que se prolonga hasta la noche. El clímax se produce con la coronación del hombre más feo, Quasimodo (Lon Chaney), quien verá por primera vez bailar a Esmeralda (Patsy Ruth Miller) en este particular escenario. También en este emplazamiento, Phoebus (Norman Kerry), capitán de la guardia, observará su danza, desde el balcón de Madame de Gondelaurier.

La Corte de los Milagros es un lugar peculiar. El cineasta lo define como “una mancha horrible en la cara de París”, donde el “ciego” veía y el “cojo” caminaba sin dificultad. Se trata de un enclave donde al final del día se citan los personajes más desdichados, pero también más pícaros, que han pasado la jornada diurna consiguiendo unas monedas con engaños. Estos personajes hacen del París nocturno un reino. Además, la ciudad retratada por Wallace Worsley es escenario de castigos crueles para el escarmiento público y de revueltas populares.

En la película de terror, *El fantasma de la ópera* de Rupert Julian, el emplazamiento principal es la Ópera Garnier. Sin embargo, la presencia de la ciudad es escasa, aunque no deja de albergar acontecimientos determinantes para la narración y, concretamente, para el final del metraje. En los últimos momentos Erik (Lon Chaney) huye intentado llevar consigo a Christine (Mary Philbin). El fantasma es perseguido por una multitud enfurecida con antorchas en las manos, es capturado y su final es trágico. Al contrario que en el resto de las películas, no encontramos la presencia de espacios relacionados con la marginalidad de la ciudad, aunque sí con la marginalidad del fantasma, que ha creado en torno a sí mismo un mundo fantástico.

A modo de anécdota se puede afirmar que *La Bohème* “hizo derramar muchas



F6. *La Bohème* (King Vidor, 1926)

lágrimas” (Jeanne y Ford, 1995: 256). La historia de King Vidor se desarrolla en 1830 en “París, cuna del arte”. La acción tiene lugar en “el Barrio Latino⁹, donde jóvenes talentos sufren y pasan hambre, en espera del casero”, como pone de manifiesto el cineasta (F6). Rodolphe (John

⁹ En relación con este filme, queremos destacar la obra *Una mujer de París* (Charles Chaplin, 1923) que, aunque a grandes rasgos desarrolla una temática diferente, también alude a la vida del artista en París y, concretamente, en el Barrio Latino. Matji (1992), con respecto a la película de Chaplin, hace referencia al paralelismo que existe entre París y las ciudades americanas, “en donde las costumbres y la intransigencia puede arruinar la vida de las personas” (p. 112).

Gilbert), un escritor que se gana la vida redactando artículos, se enamora de Mimi (Lillian Gish), una bordadora huérfana. Ellos son las caras de la pobreza en el París del siglo XIX, una pobreza que sobrevive gracias al amor, la solidaridad y la alegría de los amigos. La protagonista aspira a que Rodolphe cumpla sus sueños y sea aclamado como un día lo fuera Victor Hugo. Por otro lado, el Vizconde Paul (Roy D' Arcy) es el encargado de introducir a la joven en un mundo ajeno al suyo, el teatro. Pero Mimi también sufre las penurias de los bajos fondos de París, que la conducen a un final desgraciado.

La última película de la muestra es *El séptimo cielo* (Frank Borzage, 1927), “cuya acción, que se desarrolla en París, comienza el 2 de agosto de 1914 y termina el día del armisticio” (Jeanne y Ford, 1995: 256). En esta obra, que posee una significativa carga religiosa, se retrata una ciudad en la que el coraje de sus habitantes les permite progresar hacia una existencia mejor. Bajo la marginalidad de una calle parisina del siglo XX, donde la absenta comprada en una taberna es el elixir del ocaso, se encuentran las alcantarillas. En ellas Chico (Charles Farrell) trabaja con el deseo de ascender a la superficie para convertirse en limpiador de calles. El joven salva a Diane (Janet Gaynor) de la violencia de su hermana. Las circunstancias que rodean el encuentro de los protagonistas harán que ambos personajes terminen viviendo bajo un único techo, donde crean su paraíso. Las palabras de Chico definen su situación: “Trabajo en las alcantarillas, pero vivo cerca de las estrellas”. La superación personal es uno de los temas principales, que como metáfora sitúa al joven trabajando en las cloacas, del mismo modo en que lo eleva al cielo desde un séptimo piso con las impresionantes vistas de los tejados parisinos coronados por la Torre Eiffel y la Basílica del Sacré Coeur. Diane supera sus miedos anteriores a conocer a Chico y este es un proceso paulatino, de escalón en escalón, del mismo modo en que se llega a la séptima planta. Al igual que en las obras francesas, encontramos la presencia del reloj. Chico es reclutado para ir a la guerra, mientras Diane lucha desde una fábrica de municiones, y cada día a las 11:00 horas cada uno guarda sus pensamientos para el otro, como si estuvieran conectados. Otro rasgo destacable de la imagen de París es que al comienzo las calles aparecen solitarias. Sin embargo, el alboroto de

la multitud con el desfile de los soldados y el final del conflicto bélico transforman radicalmente esta situación.

5. Iconos parisinos: representaciones y conceptos en el cine de Hollywood

Las estampas parisinas plasmadas por los cineastas estadounidenses se encuentran muy marcadas por los símbolos imperecederos de la ciudad. La Torre Eiffel es un elemento escasamente representado, al igual que la Basílica del Sacré Coeur. Ambos iconos desempeñan el mismo papel en *El séptimo cielo*. El hogar construido por los protagonistas se eleva a la altura de estos dos emblemas parisinos, cuya presencia es continua cuando la acción se centra en su interior (F7). Ambos elementos forman parte de la cotidianidad de los personajes y aparecen en momentos muy destacados, como la escena del reencuentro de la pareja tras el armisticio, con la Torre Eiffel de fondo¹⁰.



F7. *El séptimo cielo* (Frank Borzage, 1927)

¹⁰ La Torre Eiffel también está presente en *The Love Parade* (Ernst Lubitsch, 1929), que se inaugura con alusiones a la vida parisina, la Torre Eiffel y los espectáculos nocturnos. Estos ingredientes poseen una gran carga estereotípica. Lubitsch, director de comedias, dedicó a París algunas de sus películas más importantes, de los años 20 destaca *So this is Paris* (1926).

El emplazamiento más relevante en esta década para el cine estadounidense es la Catedral de Notre Dame. Su representación más significativa pertenece a *El jorobado de Nuestra Señora de París*, “la primera gran película en que la arquitectura ojival aparecía como marco natural para el espanto y la deformidad” (Ramírez, 1993: 180). Este autor explica que “esta fue una de las

primeras ocasiones en que se utilizó la pintura sobre vidrio para simular un enorme edificio, pues solamente se construyó tridimensionalmente la parte baja de la fachada” (1993: 187). La catedral gótica emerge como “un paraíso espiritual en una época brutal”,



**F8. *El jorobado de Nuestra Señora de París*
(Wallace Worsley, 1923)**

“un santuario donde los perseguidos podían encontrar

protección” y como “el monumento perdurable de una fe poderosa”. Al comienzo se muestra majestuosa, localizando la acción (F8). Su interior es sobrio, con claroscuros y la luz de algunas velas. La interacción entre este espacio y el personaje de Quasimodo es constante. Se trata de la morada del jorobado, que aparece tanto descolgándose por la fachada como tocando las campanas. La reproducción de la catedral es detallista y la sensación de realismo es muy efectiva.

La parte inferior de la fachada formará poco después parte del decorado de *El fantasma de la ópera*, en los momentos finales como telón de fondo en la secuencia de la persecución¹¹. En *Las dos huérfanas* es el lugar donde las jóvenes se encuentran por primera vez. Louise es abandonada a las puertas de la catedral, en unas escalinatas cubiertas de nieve, y Henriette casi corre la misma suerte. Más tarde se convertirá en el espacio donde Louise es obligada

¹¹ Esta curiosidad es comentada por Serge Bromberg en la presentación de la edición en DVD de *El fantasma de la ópera* de Divisa Home Video 2009.

a mendigar y donde, sin saberlo, mantendrá un encuentro con la que es su verdadera madre.

En *La Bohème* abre la película y sitúa la acción en París. Además, marca el paso del tiempo, primero el invierno con un paisaje nevado y luego la primavera. La Catedral de Notre Dame se encuentra en las cercanías del Barrio Latino, aunque esta en ningún momento tiene relación con la acción de los personajes. Solo en una ocasión se muestra el toque de campanas desde su interior.

La Ópera Garnier solo aparece en *El fantasma de la ópera*, siendo aquí un elemento indispensable para la narración. Cabe subrayar que se muestra con una visión a la vez realista, en lo que corresponde a las estancias que imitan a la ópera original, y a la par ilusoria, en lo que atañe a la sección subterránea del edificio. Al comienzo de la película se ofrece la siguiente descripción: “Santuario de los amantes de la canción, el teatro de la ópera de París, se alza con nobleza sobre cámaras de tortura medievales, mazmorras ocultas, con un largo olvido”. Ramírez (1993: 181) explica que:

El subterráneo se liga a los terrores difusos del inconsciente, y aunque las formas en *El fantasma de la ópera* sean más bien piranesianas, la prisión, la tumba y el túnel cinematográfico han tendido, casi siempre, elementos formales de ese gótico terrorífico al que nos estamos refiriendo.

El fantasma ha creado unos escalofriantes aposentos con una habitación para Christine (Mary Philbin), en la que destaca una barca extravagante. Este autor vincula este decorado con una tradición de “salvaje exotismo”. El interior de la ópera, con multitud de estancias, fue recreado para la película, e incluso encontramos una escena que se ubica en el tejado.

Entre todas las secuencias, destaca la del baile de máscaras, en el vestíbulo, rodada en Technicolor (F9). En ella Erik se muestra, como una figura espectral, enfundado en un traje rojo y con una máscara de calavera, lo que refuerza su inquietante personalidad.



F9. *El fantasma de la ópera* (Rupert Julian, 1925)

La Ópera Garnier, a pesar de mantener una presencia constante, desaparece en las escenas finales. Erik, en la persecución última, es capturado junto a las aguas del Sena, que simbólicamente representan la muerte del protagonista. El río, ahora junto al Pont Neuf, también marca decisivamente el destino de Louise, que será secuestrada en sus inmediaciones (F10).



F10. *Las dos huérfanas* (D. W. Griffith, 1921)

Otros emplazamientos de *Las dos huérfanas* son el majestuoso Palacio de Versalles con la amplitud y la opulencia de sus aposentos, ligados a Luis XVI y a la tiranía de los viejos derechos feudales, y los jardines del Palacio Real, lugar de conspiración. También la que sería bautizada como Plaza de la Revolución, donde con anterioridad a la revuelta fue erigida una estatua ecuestre de Luis XV, que sería refundida, y donde se instalaría la guillotina. Y, por último, la Bastilla, presente a su vez en *El jorobado de Nuestra Señora de París* con una recreación, tanto exterior como interior, de la fortaleza que, frente a otros aposentos reales representados en esta época, muestra una mayor sobriedad.

5. Conclusiones

En la década de 1920 los cineastas a uno y otro lado del océano concibieron unos relatos filmicos en los que los anhelos y los dictámenes del destino de los personajes se encontraron unidos estrechamente a los espacios de París, impregnados de marginalidad, modernidad, amor, muerte, violencia, decadencia, corrupción, solidaridad, excesos, justicia...

Para el cine francés la ciudad es objeto de experimentación artística. Es un puzle cuyas piezas representan todos aquellos signos de la modernidad que inundan las calles, principalmente los relojes, las masas y los transportes urbanos. Si bien el progreso es promesa de bienestar, la gran metrópolis parisina perpetúa los estigmas de pobreza y marginación que viene arrastrando desde épocas pasadas y que son, también, retratados por el cine estadounidense. Los sueños de los pobladores de la urbe se pierden por las callejuelas de barrios inhóspitos hasta acabar desapareciendo en una fantasía futurista que destruye por completo la ejemplaridad de la ciudad. Las clases opulentas ocupan, sin embargo, aquellos edificios que encarnan el lujo, el poder o la intelectualidad. Cuestión también contemplada por el cine de Hollywood.

En la industria americana despuntan clichés relacionados con un París que no es evocado a través de la experiencia de los cineastas, sino por lo que algunos escritores tiempo atrás imaginaron.

Bajo este prisma, los directores cinematográficos, independientemente de su nacionalidad decidieron priorizar la aparición de una serie de elementos icónicos de París, que enumeramos a continuación:

La Catedral de Notre Dame se muestra en cinco obras, de las cuales cuatro eran estadounidenses. En el cine de Hollywood este emplazamiento se muestra siempre dentro de un contexto histórico pasado y como un importante valor para la ciudad. Por el contrario, en la francesa, *Paris qui dort*, es un elemento más de una ciudad moderna.

El río Sena aparece en cinco obras, tres francesas con un contexto actual y dos americanas, en una época pasada. Lo realmente interesante aquí es que en todas las películas, excepto en el anteriormente citado film de Clair, posee connotaciones negativas relacionadas con la muerte, la desesperación, la desaparición y la decadencia.

Con respecto a la Torre Eiffel, está presente en cuatro películas, de las cuales solamente una es estadounidense. Resulta un importante elemento para la localización de la acción. Su presencia se encuadra en historias pasadas, actuales y futuras y, junto a la Ópera Garnier, es mostrada en una ocasión de manera irreal. Un hecho destacable es que el icono de la modernidad es ignorado por el cine estadounidense, que se centra en presentar historias enmarcadas en el pasado de la ciudad, a consecuencia, en gran medida, de los clásicos adaptados.

Esto también ocurre con la Ópera Garnier que se halla en tres películas francesas y una estadounidense, *El fantasma de la ópera*, donde ostenta el papel más significativo.

Añadimos, a modo de conclusión final que, en términos generales y por razones obvias, el cine francés recoge una pluralidad más amplia de iconos parisinos y barrios. Por este motivo, la representación de los entornos de la ciudad y sus emplazamientos en el cine de Hollywood, que trabaja con reproducciones, es más limitada. En cualquier caso, quedan ya en los anales del celuloide estos relatos de la vida parisina, de pudientes y humildes que se desenvuelven en un universo de escenarios naturales y recreaciones.

6. Referencias bibliográficas

- Alonso, F. (1991): *King Vidor*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- Barber, S. (2006): *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bazin, A. (1973): *Jean Renoir*. Madrid: Artiaach.
- Bertetto, P. (1977): *Cine, fábrica y vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Baecque, A. (2012): “La Révolution française vue par Hollywood”. En VV.AA., *Paris vu par Hollywood* (Dir., A. De Baecque). París: Skira Flammarion.
- Eyman, S. (1999): *Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*. Madrid: Plot.
- Faulkner, C. (2007): *Jean Renoir. Conversación con sus películas 1894-1979*. Colonia: Taschen.
- Ferla, L. (2012): “El maquinismo urbano hecho celuloide (1925-1936)”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, páginas 207 a 224. Doi: 10.5209/rev_CHCO.2012.v34.40068
- Gómez, A. (ed.) (2011): *Picasso: cine y arte*. Málaga: Fundación Picasso.
- González, P. (2008): *El cine mudo*. Barcelona: UOC.
- Gorostiza, J. (1997): *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Gubern, R. (1998): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Hueso, A. L. (2013): “Ciudades europeas ante el objetivo de la vanguardia”. En VV.AA., *Ciudades europeas en el cine* (Ed., G. Camarero). Madrid: Akal.
- _____ (2014): “París. Fantasía y realidad en las márgenes del Sena”. En VV.AA., *Ciudades de cine* (Coords., F. García & G. M. Pavés). Madrid: Cátedra.
- Hayward, S. (1996): *French national cinema*. Londres: Routledge.
- Jeancolas, J. P. (1997): *Historia del Cine Francés*. Madrid: Acento.
- Jeanne, R. & Ford, C. (1995): *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza.
- Kale, G. (2005): “Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX”, en *Bifurcaciones*, 3. Chile: Bifurcaciones Ltda. y Universidad Católica del Maule. Recuperado el 31 de agosto de 2014 de <http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm>

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

- Leroy, S. (s.f.): “Ménilmontant”, en *Catalogue des Restaurations et Tirages de la Cinémathèque Française*. Recuperado el 21 de septiembre de 2014 de <http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=102657#autour-du-film>
- Martín, J. J. & Rubio, A. R. (1991): *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp.
- Marzal, J. J. (1998): *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Matji, M. (1992): *Charles Chaplin*. Barcelona: Labor.
- Miret, R. (2011): “L' argent. Marcel L' Herhier (1928)”, en *Dirigido por...: Revista de cine*, 409. Barcelona: Dirigido por, páginas 96 a 97.
- Neumann, D. (ed.) (1996): *Film architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner*. Múnich: Prestel.
- Padberg, M. (2013): *París. Arte y arquitectura*. Potsdam: H. F. Ullmann.
- Prouty, R. (1996): “The Well-Furnished Interior of the Masses: Kirsanoff's ‘Menilmontant’ and the Streets of Paris”, en *Cinema Journal*, 36(1). Texas: University of Texas Press, páginas 3 a 17.
- Quintana, A. (1998): *Jean Renoir*. Madrid: Cátedra.
- Ramírez, J. A. (1993): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza.
- Sánchez-Biosca, V. (2004): *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2007): “Fantasías urbanas en el cine de los años veinte”, en *Lars. Cultura y ciudad*, 7. Valencia: Iseebooks, páginas 23 a 25.
- Taibo, P. I. (2004): *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vallet, J. (s.f.): “El jorobado de Notre Dame”, en *Cine Archivo*. Recuperado el 10 de octubre de 2014 de <http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelícula=81497>
- Vázquez, M. A. (2002): “Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas”, en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1. Sevilla: Universidad de Sevilla, páginas 11 a 20.
- Villanueva, D. (2008): *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Villegas, M. (1998): *Charles Chaplin, el genio del cine*. Madrid: JC Clementine.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Walker, E. M. & Johnson, D. T. (eds.) (2008): *Conversations with directors: An anthology of interviews from Literature/Film Quarterly*. Lanham: Scarecrow Press.