

IN

Desde el cielo y en descenso hasta el monumento. Ciudades en principios de películas

Descending to the Monument from Above: Cities at the Beginning of Films

investigación
pp. 078-085

— Jorge Gorostiza

Resumen:

El principio de una película es fundamental para entender todo su argumento. Los planos iniciales de muchas de ellas han sido visiones urbanas, tanto desde el aire, como en descenso hasta llegar al terreno, mostrando sus edificaciones y monumentos más célebres; planos iniciales donde se pueden reconocer estereotipos de ciudades, así como la invención de los cineastas que crea nuevas características, sin las cuales ya no podrían comprenderse esas ciudades.

Palabras clave: ciudad, cine, monumento, vista aérea, Nueva York, París, Berlín, Milán

Abstract:

The beginning of a film is key to understanding its discourse. Opening shots are often visions of a city from the air that then descend to the ground, showing its buildings and most famous monuments. These establishing shots allow visitors to recognize stereotypes of cities and filmmakers to invent new features, without which these cities cannot be understood.

Keywords: city, cinema, monument, aerial shot, New York, Paris, Berlin, Milan

Muchas películas comienzan con un plano general con amplias vistas de una ciudad o del espacio natural mostrando la situación geográfica donde se va a desarrollar el argumento. Estos planos son documentos fundamentales para conocer cómo era la configuración espacial de los ámbitos artificiales o naturales y, además, cómo era la visión que tenían diversos cineastas, al elegir unas partes u otras de esos ámbitos. En referencia sólo a las visiones de ciudades, muchas veces reflejaron la realidad de la problemática urbana que se desarrollaba en cada momento histórico, y otras, inventaron un nuevo imaginario urbano o incidieron en uno ya conocido.

Estos planos iniciales son importantes ya que, como ha escrito Santos Zunzunegui, "contienen información llamada a desempeñar un papel, a otorgar un marco espacio-temporal a las imágenes que vendrán a continuación. Previamente al origen propiamente dicho del relato, se nos invita a movilizar un doble saber que va a servir de base a la historia que se va a desarrollar."¹ De hecho, a veces, al analizar esos planos, se descubre que ya está narrada la mayor parte del argumento que se desarrollará después.

Antes de continuar hay que establecer varias premisas. Primera, no se hará referencia a películas documentales que habitualmente intentan reflejar lo real, porque es más importante la interpretación de estos planos de situación en las ficciones; segunda, como interesa saber la interpretación que el cine dio de las ciudades en su momento, sólo se mencionarán películas cuya acción se desarrolle en los años de su estreno; tercera, tampoco se citarán aquellos planos iniciales que tengan una relación directa con la siguiente acción de los personajes, sino únicamente aquéllos que se limitan a establecer las premisas urbanas de la narración; cuarta, dada la extensión de este texto, sólo ha sido posible elegir tres películas significativas para cada apartado.

Desde el cielo

Actualmente, desde la aparición de programas como Google Maps, es habitual que cualquiera tenga una visión desde el aire de cualquier lugar del planeta, incluso, por supuesto, de las ciudades. Estas visiones antes sólo se podían tener gracias a la consulta de mapas y planos, lo que cambió radicalmente cuando apareció la fotografía y se pudieron colocar cámaras en globos y aeroplanos. No se debe olvidar que lo más parecido a un mapa de una ciudad es su visión desde el aire y, de hecho, los mapas se realizaban a partir de fotografías obtenidas con cámaras especiales para trabajos de topografía situadas en aeronaves.

Muchas películas inician desde un punto de vista aun más lejano, desde la estratosfera, retratando todo nuestro planeta. Recuérdese que incluso los logotipos de las empresas RKO y Universal muestran el globo terráqueo, que en las producciones de la última a veces se transforma para convertirse en el inicio del filme. Además hay algunas películas que comienzan con un encuadre de la Tierra. El ejemplo más conocido es *Casablanca*, dirigida por Michael Curtiz en 1942,² que comienza con la imagen del planeta entre nubes y girando; la cámara se acerca paulatinamente hasta Europa y después desciende al norte de África hasta llegar a un mapa donde puede leerse el nombre de la ciudad africana. El siguiente plano es de un minarete en la propia urbe, aunque en realidad fue rodado en el estudio de la Warner Bros, en Hollywood. El globo terráqueo es símbolo de una Segunda Guerra Mundial de repercusiones globales, lo cual se acentúa al tratarse de una representación geopolítica en la que se distinguen las fronteras de los países, en vez de una geografía desnuda, sólo con las montañas y accidentes geográficos; además, la toma parte de lo general hacia lo particular, hasta una población y sus habitantes, para anticipar que se va a narrar la vida de unas personas inmersas en esta guerra.

En los principios de las películas también se han colocado las cámaras en aeronaves para mostrar las ciudades desde arriba. Quizás una de las poblaciones en que más se ha repetido este ángulo ha sido Nueva York, concretamente Manhattan, donde los rascacielos consiguen que la perspectiva sea aún más acentuada que en urbes cuyos edificios tienen menos altura.

Una de estas cintas es *The Naked City*, dirigida por Jules Dassin en 1948,³ que no tiene títulos de crédito, sino que comienza mostrando el sur de Manhattan desde el aire y de día, mientras su productor, Mark Hellinger, tras presentarse, dice: “Señoras y señores, sinceramente tengo que decirles que se trata de algo diferente a las películas que hayan podido ver.” A continuación menciona el nombre de los técnicos mientras el avión sigue su vuelo hacia el centro de Manhattan y añade: “como pueden ver, sobrevolamos una isla, una ciudad, una ciudad bastante particular, y ésta es la historia de mucha gente y de la ciudad misma; esta película no ha sido filmada en un estudio,” al mismo tiempo se ve el Empire State y Hellinger pasa a nombrar a los actores de la película, quienes: “han interpretado sus papeles en la calle, los edificios, los rascacielos de Nueva York... con ellos, muchos miles de neoyorquinos han interpretado su propio papel; la ciudad tal cual es, las soleadas aceras, los niños jugando, los edificios de piedra vista, la gente sin maquillar.”

El título, “La ciudad desnuda,” así como la visión en conjunto y desde arriba de Nueva York, indican desde el principio que ésta será una de las protagonistas de la cinta, lo que corrobora el discurso de quien la ha financiado, una persona real que no pertenece al argumento ficticio, quien enfatiza que el rodaje se ha realizado en escenarios también reales para darle un tono documental. No se debe olvidar lo que ha escrito James Sanders: “a diferencia de cualquier película anterior, *The Naked City* transmitió el

verdadero sentido de una ciudad de millones de personas, una hazaña que sólo fue posible gracias al uso de numerosas localizaciones” y, concluye, “abrió un capítulo completamente nuevo para la ciudad en las películas, un cambio tan repentino como la llegada del sonido veinte años antes.”⁴

En 1950 se estrenó *Side Street*, dirigida por Anthony Mann,⁵ la cual comienza mostrando el Empire State desde el aire en un recorrido de ciento ochenta grados que revela toda su majestuosidad. Mientras van apareciendo los títulos de crédito, se cruza la isla transversalmente desde un lado al opuesto, de modo que se captan los muelles de ambas riveras, y se sobrevuela Wall Street. Cuando han finalizado los títulos, se sigue viendo la ciudad desde el aire y una voz en *off* dice: “La ciudad de Nueva York, una jungla arquitectónica en la que el más fabuloso bienestar y la más profunda inmudicia coexisten uno al lado de la otra;” el punto de vista cambia y desciende, se coloca la cámara en lo alto de un rascacielos desde el que se hace una panorámica que encuadra las calles. La voz continúa: “Nueva York, la más laboriosa, solitaria, amable y cruel de las ciudades. Vivo aquí y trabajo aquí. Mi nombre es Walter Anderson.” La posición de la cámara vuelve a descender y se sitúa a la altura de la tercera planta de un edificio, encuadra una calle por la que pasa a gran velocidad un coche patrulla de la policía, y el comentario sigue: “soy uno de los veinte mil hombres que tienen por trabajo proteger a los ciudadanos en esta ciudad de ocho millones de habitantes.” Si comenzamos por el final del parlamento de Anderson, se hace hincapié en que las personas son una parte importante de una ciudad, incluso las menos célebres, que desarrollan su vida en una calle secundaria –como ya indica el título de la película. No se debe olvidar que la finalidad, tanto de la arquitectura como del urbanismo, es el bienestar de los seres humanos. En el comentario también se dice que la policía vigila y cuida eficazmente a los ciudadanos, una afirmación que actualmente sería puesta en duda.

El texto, además de narrar las contradicciones y paradojas de la urbe, la equipara con una jungla, comparación que se ha hecho en bastantes ocasiones, incluso en el título de películas, como *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950),⁶ *The Human Jungle* (Joseph M. Newman, 1954)⁷ y *La jungla humana*, título en España de *Coogan's Bluff* (Donald Siegel, 1968),⁸ que también sucede en Nueva York. Además, dicha metrópoli es denominada “una selva de piedra,” por Tarzán cuando, en *Tarzan's New York Adventure*, (Richard Thorpe, 1942)⁹ llega con Jane en un avión a Nueva York para buscar a su hijo y mira por la ventanilla; la mujer entonces le explica: “Sí, hecha por el hombre.” Tarzán pregunta: “¿Los nativos viven ahí?,” la respuesta es obvia: “Sí, viven y trabajan,” pero él insiste: “¿Por qué?” Ella contesta: “Para unificar sus esfuerzos, hacer las cosas deprisa y ahorrar tiempo.” Tarzán vuelve a preguntar: “¿Ahorrar tiempo? ¿Por qué?,” y Jane, descorazonada, le responde: “Esa pregunta que me haces todavía no ha podido contestarla nadie.” Muchas veces estar acostumbrado a un medio impide responder a quien sólo hace una reflexión tan inocente como incisiva.

Evidentemente Nueva York no ha sido la única que se ha mostrado desde el aire; por ejemplo, *Der Himmel über Berlin*, dirigida por Wim Wenders¹⁰ en 1987, comienza con unos planos aéreos de la ciudad, pero a diferencia de los antes mencionados, la cámara está completamente vertical sobre el paisaje urbano, dando una visión parecida a la de un mapa, en vez de ser una vista en perspectiva. Es lógico que una película en la que desde el título se menciona el cielo sobre la ciudad y cuyos protagonistas son ángeles comience con planos desde las alturas de una capital peculiar, entonces dividida y aislada.



Fotograma de la película *The Naked City* (Jules Dassin, 1948)



Fotograma de la película *Side Street* (Anthony Man, 1950)

Descendiendo

Hay principios panorámicos de películas en que el punto de vista de la cámara, y por tanto del espectador, ya no está en una aeronave que sobrevuela una ciudad, aunque los planos comiencen en lo alto y luego vayan descendiendo. Por ejemplo, en los inicios de dos películas dirigidas por René Clair. La primera, cronológicamente, es *Sous les toits de Paris*, estrenada en 1930,¹¹ que comienza con un plano diurno con la cámara moviéndose sobre tejados y entre chimeneas humeantes, hasta que empieza a descender en diagonal, siguiendo la dirección lineal de una calle, para encuadrar a un grupo de personas de pie que cantan en medio de la calzada, hasta que llega a la altura de la vista de un peatón. “De lo general, de todas las superficies irregulares e inclinadas que forman las cubiertas, bajo las que se cobijan los ciudadanos, se va a lo particular, a la calle por donde transitan y realizan su vida cotidiana.”¹²

La otra película es *Le million*,¹³ estrenada el año siguiente, que comienza con el rótulo: “La acción tiene lugar en París en 1930.” En el siguiente plano son encuadrados unos tejados entre los que hay dos ventanas de las buhardillas de diferentes viviendas; en ellas hay un hombre y una mujer que hablan, se despiden y entonces la cámara empieza un movimiento hacia la derecha, descendiendo levemente, mientras se muestran, como en la película antes mencionada, distintos tejados. Es de noche y se pasa por delante del campanario de una iglesia, con un reloj cuyas agujas marcan las doce; se oyen sus campanadas, que se van mezclando con música alegre, cada vez más fuerte, hasta llegar a una cubierta donde dos hombres se asoman a una claraboya abierta. El siguiente plano es la visión, desde el punto de vista de los hombres, de un salón donde se celebra un tumultuoso baile. Un hombre se detiene y mira hacia la cámara, es decir, hacia los dos hombres del plano anterior. Gracias al rótulo inicial, se sabe dónde y cuándo está sucediendo la acción. Aunque el desplazamiento descendente no termina en la vía pública, como en *Sous les toits de Paris*, sino en el interior de un local, el concepto es el mismo: ir de lo general a lo particular, retratando cómo es la vida de la gente humilde y común de una gran ciudad, arropada bajo las cubiertas de sus viviendas; todo ello a pesar de que los planos de ambas películas no se filmaron en el París real, sino en estudios de rodaje, logrando una ciudad más veraz que la propia capital de Francia.

Más de treinta años después, *La notte*, dirigida por Michelangelo Antonioni en 1961,¹⁴ también comienza con una panorámica vertical, primero de abajo hacia arriba, encuadrando el tráfico frenético de la ciudad, para después captar un edificio histórico de estilo ecléctico, detrás del que se ve la imponente torre Pirelli, diseñada en Milán por los arquitectos Gio Ponti, Pier Luigi Nervi y Arturo Danusso. En el siguiente plano, la cámara se sitúa en lo alto de la torre, viéndose gran parte de la ciudad y la estación de ferrocarril; posteriormente, desde un ascensor exterior, la perspectiva va bajando mientras encuadra al edificio, mostrando no sólo la escalera metálica en su interior, sino, al mismo tiempo, a la ciudad reflejada en los cristales de la fachada. La secuencia finaliza con un encuadre de parte de la fachada del edificio y la estación antes mencionada, porque:

en una población con un gran tráfico de vehículos, lo antiguo convive con lo nuevo, un rascacielos que ya entonces se había convertido en uno de los iconos de la ciudad, desde el que puede verse todo el paisaje urbano, tanto reflejado como directamente; desde ese momento se sabe que la acción se desarrollará en una gran ciudad moderna y caótica.¹⁵

Para conseguirlo, se ha mostrado una visión de esa población desde arriba, lo cual comprueba su extensión, y luego se ha llegado a la calle, donde sólo durante un día se van a ir siguiendo las evoluciones de los protagonistas, sin volver a mostrar edificios reconocibles o monumentos turísticos, ya que al director le interesa más una ciudad que represente a cualquier urbe y, al mismo tiempo, a todas, de ese momento histórico.

El monumento

Existen otras películas en las que se enseñan las edificaciones más conocidas y reconocibles de las ciudades, por ejemplo, *Usted puede ser un asesino*, una producción española dirigida por José María Forqué en 1961,¹⁶ que comienza con un plano del Arco de Triunfo, mientras una voz en *off* anuncia:

Esta ciudad es París, capital de Francia, situada a orillas del Sena. Dos millones seiscientos veinticinco mil trescientos setenta y cuatro habitantes, más o menos, sin contar los ayuntamientos adheridos; puerto fluvial, floreciente industria y activo comercio; magníficos monumentos entre los que destacan Nôtre Dame, el Louvre, la torre Eiffel, el Arco de Triunfo, los Inválidos y algunas bellezas del Folies Bergère; aquí pueden ustedes dar un paseo por los Campos Elíseos, o subir a Montmartre entre música de acordeón y pintores con barba.

Mientras tanto, se han visto el Pont au Change, la plaza Vendôme, la catedral de Nôtre Dame, una panorámica sobre la ciudad desde la basílica del Sacré Coeur y la propia basílica, la ópera Garnier, las plazas de la Concorde y de Tertre, los almacenes Printemps, la iglesia de la Madeleine, los jardines de la Tullerías y por último la torre Eiffel.

Lo primero que llama la atención es que el argumento de una película española se desarrolle en París. La razón más lógica es que la censura gubernamental no aprobase que las actividades levemente licenciosas de los personajes pudieran suceder en la España franquista. Hay que tener en cuenta que el dramaturgo Alfonso Paso, autor de la obra de teatro en que está basado el guion y que compartía las ideas políticas de la dictadura, en su comedia no indicó la ciudad donde se desarrolla la acción, pero la censura en el cine era mucho más exigente que en otros medios.

En cuanto a los planos iniciales, no se entiende muy bien cuál es el motivo de esta secuencia introductoria, sobre todo el uso de imágenes de lugares muy reconocibles; hubiera bastado con el plano inicial del Arco de Triunfo para saber que la ciudad es París, no era necesaria toda la información posterior, que resulta redundante y poco precisa en cuanto a las estadísticas: basta compararla con la antes mencionada *Side Street*, un texto torpe y lleno de tópicos, en el que se mencionan todos los edificios y lugares que son iconos de la ciudad, y por ello los más conocidos y visitados por los turistas, para notar su tautología. Sin embargo, el interés de *Usted puede ser un asesino* radica precisamente en el punto de enunciación, en saber cómo se veía a la “licenciosa” capital francesa desde la terriblemente gris España de los primeros años sesenta, con una mezcla de admiración y temor ante lo nuevo e inevitable.

Unos años antes, Billy Wilder también había empleado los monumentos parisinos, pero de una forma completamente diferente, en su película *Love in the Afternoon*, estrenada en 1957.¹⁷ Comienza con una ventana abierta desde la que se ve la torre Eiffel, vemos acercarse a una mujer rubia, un estor baja y oculta la vista de la ciudad. Sobre esta imagen se irán superponiendo los títulos de crédito, cuando finalizan, se muestra el Sena y parte de la



Fotograma de la película *Der Himmel Über Berlin* (Wim Wenders, 1987)



Fotograma de la película *Usted puede ser un asesino* (José María Forqué, 1961)

capital; entonces la cámara empieza a retroceder y revela que es una postal colgada en un quiosco junto a algunas otras, mientras se oye una voz en *off*: “Esta es la ciudad, París, Francia; es como cualquier gran ciudad: Londres, Nueva York, Tokio... excepto por dos pequeños detalles: en París, la gente come mejor y en París, la gente hace el amor... bueno, tal vez no mejor, pero sin duda más a menudo.” Mientras tanto, se ha realizado una panorámica desde la derecha, desde el quiosco, hacia la izquierda, para mostrar a una pareja abrazada que se besa; pasa un vehículo regando la calle, los empapa y ellos siguen en la misma posición sin inmutarse, la voz continúa:

lo hacen a cualquier hora, en cualquier lugar, en la ribera izquierda, en la ribera derecha y entre ambas; lo hacen de día y lo hacen de noche; el carnicero, el panadero y el amistoso empleado de pompas fúnebres [a quien vemos retirar el velo de una bella viuda rubia y besarla], lo hacen en movimiento, lo hacen absolutamente quietos, lo hacen los caniches, lo hacen los turistas, lo hacen los generales... [dos militares con condecoraciones se besan] de vez en cuando, hasta los existencialistas; hay amor joven y amor viejo, amor casado y amor ilícito.

Mientras tanto, detrás de parejas que se besan se han ido viendo distintos lugares de la ciudad, entre ellos algunos tan característicos como el Sena, la iglesia de la Madeleine, el Arco de Triunfo, otra vez la torre Eiffel, la catedral de Nôtre Dame y finalmente la plaza Vendôme. Billy Wilder comienza con una visión típica de París, la torre que simboliza a la ciudad, pero la esconde, con lo cual indica que le interesa la vida privada de las personas, lo oculto más que lo externo. Sin embargo, después enseña otra vista conocida para jugar con el espectador, porque no ha filmado la realidad, sino su imagen, una representación completamente turística, al ser la de una postal. En el resto de los planos apunta que la capital es el fondo donde se aman sus habitantes, cuyas actitudes son completamente parisinas, sin dejar de hacer énfasis en que se está ante una ficción. “Hacíamos una película de verdad, no un documental de viajes,”¹⁸ declaró Wilder, quien logró en esta película la visión ideal y particular de un cineasta.

En 1959, François Truffaut, en *Les quatre cents coups*,¹⁹ empleó una forma radicalmente distinta de iniciar una película. Los títulos de crédito van apareciendo sobre cinco planos de calles parisinas de día con la torre Eiffel al fondo. La cámara está dentro de un vehículo en movimiento que se dirige hacia ella, de modo que la torre crece gradualmente. Cuando por fin, en el sexto plano, ya se ha llegado a su base y aparece el nombre del director, el espectador piensa que éste es el lugar elegido para situar el principio del argumento, pero el movimiento continúa por las calles; se suceden dos planos más sin dejar de encuadrar a la torre, ahora cada vez más lejana. A Truffaut no le interesa el monumento y desde el principio le está diciendo al público que no van a asistir a una típica historia parisina grandilocuente como sus edificaciones más famosas, sino a las peripecias de un niño, quizás anodinas, pero tan importantes como las de sus paisanos más célebres, y para ello utiliza tangencialmente los paisajes urbanos de París y su monumento más característico.

Todas estas películas inician con imágenes de diversas ciudades, mostradas de modos diferentes. Las primeras que hemos mencionado se ven desde un punto de vista celestial equiparando al espectador con un demiurgo que todo lo ve y todo lo sabe, una visión poco habitual para la mayoría de los espectadores. Gracias a la altura de la cámara y su distancia del suelo, esta perspectiva sirve para comprobar la enorme extensión de las metrópolis y exponer su complejidad, logrando además homogeneizar la morfología de

las ciudades, lo cual permite a su vez su comparación con la naturaleza, con junglas llenas de personas con vidas y problemas muy diversos. El descenso desde el aire hasta el terreno sirve para mostrar al público los paisajes urbanos más de cerca y con mayor detalle, y al mismo tiempo, para acercarse a la cotidianidad de sus congéneres situándolos en su contexto habitual dentro de la ciudad. Por último, la cámara situada al nivel de la vista de los ciudadanos enseña la ciudad de un modo habitual, pero encuadrando a las edificaciones urbanas más características, a sus monumentos, que por sí solos son ya una representación de las ciudades que los albergan.

No se debe olvidar que ninguna de estas secuencias iniciales de películas refleja las poblaciones reales; de hecho, ni siquiera hay color en ellas, ya que todas fueron filmadas en blanco y negro. Su función va más allá de mostrar sólo dónde se van a desarrollar sus argumentos: fundamentalmente, son la visión de los cineastas que las crearon, quienes al mismo tiempo que recogían los estereotipos urbanos, creaban otros nuevos, sin los cuales esas urbes hoy no podrían comprenderse.

Referencias

- Gorostiza, Jorge. *Panorámicas urbanas: 50 películas esenciales sobre la ciudad*. Barcelona: Editorial UOC, 2016.
- Sanders, James. *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2003.
- Wood, Tom. *¿Quién diantres eres Billy Wilder?* Barcelona: Laertes, 1990.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós, 1996.

Notas

Este artículo es el desarrollo de una investigación que se inició con la conferencia titulada “Planos de situación: Ciudades en principios de películas,” impartida en Valladolid el 11 de mayo de 2018, en el curso de arquitectura y cine Fotograma 018, organizado por el GIRAC (Grupo de Investigación Reconocido Arquitectura y Cine, Universidad de Valladolid) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura; posteriormente surgió el artículo “Establishing Shots: The City at the Beginning of Spanish Films,” que se publicará próximamente.

1. Santos Zunzunegui, *La mirada cercana* (Barcelona: Paidós, 1996), 20.
2. Michael Curtiz, *Casablanca* (Estados Unidos, 1942).
3. Jules Dassin, *The Naked City* (Estados Unidos, 1948).
4. James Sanders, *Celluloid Skyline: New York and the Movies* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2003), 331.
5. Anthony Mann, *Side Street* (Estados Unidos, 1950).
6. John Huston, *The Asphalt Jungle* (Estados Unidos, 1950).
7. Joseph M. Newman, *The Human Jungle* (Estados Unidos, 1954).
8. [Mi nombre es violencia en Latinoamérica], Don Siegel, *Coogan's Bluff* (Estados Unidos, 1968).
9. Richard Thorpe, *Tarzan's New York Adventure* (Estados Unidos, 1942).
10. [Las alas del deseo en Latinoamérica] Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin* (Alemania Occidental/Francia, 1987).
11. René Clair, *Sous les toits de Paris* (Francia, 1930).
12. Jorge Gorostiza, *Panorámicas urbanas: 50 películas esenciales sobre la ciudad* (Barcelona: Editorial UOC, 2016), 44.
13. René Clair, *Le million* (Francia, 1931).
14. Michelangelo Antonioni, *La notte* (Italia, 1961).
15. Jorge Gorostiza, *Panorámicas urbanas: 50 películas esenciales sobre la ciudad*, 93.
16. José María Forqué, *Usted puede ser un asesino* (España, 1961).
17. Billy Wilder, *Love in the Afternoon* (Estados Unidos, 1957).
18. Tom Wood, *¿Quién diantres eres Billy Wilder?* (Barcelona: Laertes, 1990), 198.
19. François Truffaut, *Les quatre cents coups* (Francia, 1959).



Fotograma de la película *Love in the Afternoon* (Billy Wilder, 1957)



Fotograma de la película *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1949)

Jorge Gorostiza

Doctor en Arquitectura
 Universidad Politécnica de Madrid
 ✉ jgorostiza@arquired.es