

## How to Unread a Film

Francisco Miguel Torralba de Lara

Nosotros nos considerábamos, en *Cahiers du Cinéma*, futuros directores de cine. Frecuentar los cineclubs y la Filmoteca era ya pensar en cine y pensar en el cine. Escribir, para nosotros, era ya también hacer cine, porque entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa, no cualitativa.

Jean-Luc Godard

La Nouvelle Vague estaba equivocada. Una cosa es hacer cine y otra muy distinta escribir sobre cine. Escribir sobre cine es la peor ofensa que puede hacerse un amante del cine a sí mismo: cuando uno habla de cine, no hace cine. Todo teórico del cine, todo crítico y, en definitiva, todo aquel que piense el mundo cinematográficamente, no es un director de cine, o, lo que es peor, no es un artista.

Medio siglo después de la invención de la fotografía, la polémica que antaño surgiera sobre el carácter imitativo del arte se perpetuó en una serie de pensadores, artistas y científicos que, motivados por las posibilidades que ofrecían los nuevos inventos imaginativos de la época, se lanzaron a investigar la relación que había entre las novedosas imágenes proyectadas en la oscuridad y la tecnología que las producía. De todas estas, unas brillaron con mayor fuerza que las demás: las imágenes del cinematógrafo. A estas discusiones teóricas no tardaron mucho tiempo en sumarse aquellos que ejercían la práctica cinematográfica, los cineastas, un colectivo del que se dudaba que perteneciera al exquisito grupo de los artistas. Así es como nació la teoría del cine. Con el tiempo, y a pesar de los matices, las diferentes concepciones fueron agrupándose en dos facciones. Una, que aseguraba la imposibilidad de que el cine fuera un arte, tal y como constataba De Mille al afirmar en 1911 que el cine es una cadena de:

...ferrotipos en movimiento de los que nadie puede esperar que lleguen a convertirse en algo que pueda llamarse arte, aun con el más violento esfuerzo de la imaginación.

[Citado por Perkins, 1990]

y otro que iba tras la búsqueda de su “esencia artística” tal y como consideraba Canudo nueve años después al decir que:

Todas las artes, antes de convertirse en un comercio y una industria, han sido originalmente expresiones estéticas de un puñado de soñadores. El cine ha tenido una suerte contraria: ha comenzado siendo una industria y un comercio. Ahora debe convertirse en arte.

[Citado por Allen, R. C. y Gomery, 1995]

Era precisamente la cuestión por la técnica la que originaba el enfrentamiento entre ambos grupos. Si el cine no podía ser un arte era precisamente por el hecho de que tenía que ver con las máquinas, lo que le limitaba hasta el punto de que lo único que podía esperarse de él era que reprodujera mecánicamente la realidad. El cinematógrafo era un invento que consistía en la proyección de la imagen que una cámara imprimía en una tabula rasa de celuloide. Al tener vedada la posibilidad de crear y al encontrarse íntimamente ligado con la reproducción técnica, el cine contrariaba la idea de *poiesis*, por lo que no podía ser un arte.

La herencia de aquellas reflexiones llega hasta nuestros días. A la vez que el cine iba siendo reconocido por el heterogéneo público que llenaba las salas de proyección, la reflexión sobre el mismo intentó dar cuenta de unas reglas indicativas del buen hacer cinematográfico. Las diferentes teorías con las que se pretende fundamentar el arte en cuanto tal han ido cambiando en cada momento y en cada lugar, no habiendo una teoría que se imponga fehacientemente sobre las demás. El análisis del cine no queda exento de esto; ahora bien, decir que no hay una teoría definitiva es decir que las teorías aún no han terminado. Algunos piensan que el cine es un arte que ya se ha agotado a causa de la repetición constante de los mismos modelos. Nada más falso. Es necesario fundamentar el punto de partida de una concepción del cine que, explicando lo que en ocasiones se ha definido como su esencia o naturaleza, encuentre el origen de esa supuesta crisis que atraviesa en nuestro momento. Una crisis que no se encuentra en el medio cinematográfico, sino en las carencias de las distintas formas de concebir este medio. En

líneas generales, el cine es considerado como una suerte de mixtura entre imagen y narración. No es extraño encontrarnos con la afirmación de que “el cine es un arte de contar historias”. De ser esto cierto, una película no sería sino un libro contado con las imágenes de una serie de fotografías en movimiento, confirmándose la narración como el factor decisivo al relegar a la imagen a la servidumbre de afirmar lo que ya está escrito en el guión. Ahora bien, para encontrarse a sí mismo, el cine ha necesitado compararse con el resto de las artes, viéndose sometido muchas veces a las prescripciones de unos postulados que para nada tienen que ver con los de su propia esencia. Su desvinculación respecto del teatro fue una gran victoria, pero no la batalla que decidiera la guerra.

## 1

## LA IMAGEN ESTÁTICA

He visto pasearse a la gente. La gente se pasea, pensativa, a través de las fotografías, las reconstituciones, a falta de otra cosa, las fotos, las reconstituciones, a falta de otra cosa, las explicaciones, a falta de otra cosa.

Alain Resnais, *Hiroshima, Mon Amour*

Fue una diosa la que inspiró a Parménides la invención del blanco y negro. A partir de su poema el mundo quedaba dividido en dos categorías irreconciliables: el ser y el no ser. Cuestionarse el ser de las cosas no era sino sembrar la semilla que germinaría siglos después en la crisis de occidente, ya que los términos planteados por el *físico* de Helea llevaban implícita la necesidad de trazar una frontera que permitiera distinguir lo verdadero de lo falso, algo que estéticamente se acabaría por interpretar en términos de luz y sombra<sup>1</sup>. Dos mil quinientos años después fueron los fotógrafos los que demostraron saber más de esto.

En el siglo XIX la técnica ponía a sus pies tanto a la ciencia como al arte mediante la invención de la fotografía. La aparición de ésta suponía la máxima victoria de la geometría de Euclides pues, a partir de este momento, la concepción de las posibilidades del ojo como órgano de la visión se interpretaba bajo las reglas que inspiraban el funcionamiento del objetivo en la máquina de fotos. Gracias a este invento la ciencia podía interpretar el proceso visual reduciéndolo a pura matemática,

<sup>1</sup> Parménides, al afirmar tan sólo la existencia de lo que es, abría un importante camino a una serie de exploraciones “prohibidas” a lo largo de la Historia del Arte: esculpir en la sombra.

recurriendo a las leyes de una óptica que representaba al ojo de perfil y no de frente. De esta manera, la visión quedaba interpretada como el proceso inherente a un órgano que quedaba sustituido por un instrumento: la cámara de fotos(A). Una vez más la técnica ganaba otra batalla, pues era un mecanismo el que permitía *entender* la fisiología humana.

Pero era esta una victoria pírrica. En la naturaleza de la fotografía aparece un escollo insalvable: el movimiento. El objetivo de la máquina de fotos ignora el movimiento de los objetos en el espacio y el movimiento del ojo dentro de su cuenca. La fotografía sugiere al espectador que hubo un momento en el tiempo en el que el ojo se fijó en un objeto: en el instante en el que el ojo se da cuenta de la existencia de ese objeto ambos coinciden; es este un momento ideal en el que ambos dejan de moverse, apenas teniendo importancia el espacio. Al ignorar el espacio como algo inherente a la existencia del sujeto, esto es, como algo constitutivo del mundo o de la forma con la que lo pensamos, la fotografía se ve obligada a centrar su discurso en el tiempo convirtiéndose en un arte de lo evidente. La evidencia fotográfica es el pasado, el cual se hace presente en la mente de un espectador que interpreta la imagen como el intento de congelar un tiempo anterior que el autor intencionadamente quiere llevar al momento contemporáneo. De esta manera, el pasado no es del espectador sino para el espectador<sup>2</sup>. En la fotografía lo que antes era se convierte ahora en lo que es. El pasado hiberna en la imagen esperando despertar en el presente del espectador, un presente que no es otro que su propia vida. La técnica del artista es la técnica del aparato: tan sólo hay que apretar un botón para que se convierta en existente lo que no debería existir en el futuro. El autor interpela al objeto como algo pasado que ciertamente fue, obligando al espectador a que tenga la seguridad de que lo fotografiado tuvo que existir. La fotografía no es un arte del simulacro, pues en ella el autor no puede imaginar el objeto, aunque se caracteriza porque el objeto representado igualmente podría haber existido o ya ha existido para el espectador<sup>3</sup>. Otra cosa es que la fotografía, como ha sucedido históricamente, pueda ser usada como simulacro.

La fotografía no trae el pasado al presente, sino que confunde el pasado con el presente. Esto conlleva que la imagen fotográfica se convierta en el fenómeno que quiere dar cuenta de la realidad, e intentando explicar la existencia como esencia resulta en una imagen que pretende transformar en estático lo que

<sup>2</sup> La fotografía -imagen- es enemiga de la literatura -palabra- porque se opone al discurso, pero también es la que permite que esta última se separe definitivamente de la historia. No es de extrañar que el momento de la fotografía coincida con el de la novela realista y naturalista.

<sup>3</sup> Este es uno de los motivos por el que la pintura, acorralada ante este peligroso invento, tuvo que escapar del naturalismo abriendo nuevos caminos. No deja de ser curioso el hecho de que algunos de los fotógrafos del momento se reivindicaran como artistas alejándose ese mismo naturalismo.

de por sí es dinámico. Es aquí donde aparece la primera de sus paradojas: el arte que en principio nos haría pensar que es el más proclive al naturalismo muestra lo real fundándose previamente en la confusión. La segunda de las paradojas es la de hacer que se repita aquello que es irrepitable. Esto tiene como consecuencia la aparición del pasado como algo que ya ha sucedido pero que también vuelve cada vez que el espectador observa la imagen fotográfica. La obra no es sino el lugar donde se establece una dialéctica en la que el pasado y el presente se reproducen y se recrean por igual. El espectador que contempla la fotografía está ahí en un ahora momentáneo; el objeto que fue fotografiado una vez está ahí siempre. La fotografía convierte lo particular en universal, haciendo que lo artificial parezca natural<sup>4</sup>. No entender (ya no al artista, sino) lo que quiere decir la obra es no entender lo que dice el pasado. La fotografía resucita nítidamente el pasado mientras que ensombrece a ese espectador que la contempla en el presente. El sujeto queda vampirizado en virtud del poder hipnótico que ejerce la obra sobre él: ésta le ofrece la oportunidad de volver a ver lo que una vez se vio a cambio de que olvide su presente en la contemplación de ese pasado. El ojo del sujeto que contempla (de frente) se pierde en una imagen que no refleja su mirada, sino que la absorbe. Es el espectador el que se convierte en el espejo de la imagen y no al revés. La imagen se refleja en sus ojos, pero su mirada no es devuelta por ésta. El espectador pierde la conciencia de sí y, al no reconocerse en esta confusión entre pasado y presente, tan sólo puede mirar al futuro. Es entonces cuando terroríficamente descubre que su porvenir no es otro que terminar siendo pasado: la imagen de la obra ha sido trazada por la mano de la muerte. La fotografía, que en su estatismo todo lo congela, es un arte frío.

Al prescindir del espacio, la distancia que media entre el sujeto y el soporte material que es contemplado se convierte en una distancia temporal. Sin embargo, tal temporalidad es aparente, pues en la imagen estática no transcurre el tiempo. Evocar no es mostrar: la fotografía convierte el pasado en imagen y el sujeto que la contempla naufraga en el mar de la angustia, paralizado ante el frío que le produce una imagen que le atrapa impidiendo que se arroje al vacío. Sólo lo fotografiado permanece, pero cualquier cosa puede llegar a ser fotografiada. Entonces, ¿por qué no todos tienen acceso a la salvación de una inmortalidad fotográfica?

<sup>4</sup> El método químico de revelación indica la existencia de dos momentos en la génesis de la obra fotográfica: el instante en que el fotógrafo retrata el objeto y el momento del revelado. Así que Platón tenía razón en cierta medida, y en virtud de este proceso lo que una vez fotografió el artista es distinguido luego por un espectador: de la vista del artista surge un rayo de luz que se dirige a un objeto que irradiará otro rayo de luz cuando sea visto por el espectador al amparo de la luz del revelado químico.

<sup>5</sup> Así que reaparece la idea homérica en la que el alma, imagen sombría de lo que ha muerto, tarda en desaparecer el tiempo que tarda en olvidarse de sí misma.

<sup>6</sup> Al ser simulacro, el cine no consigue anular la tragedia sino que la enmascara. ¿Acaso al-guien se esperaba el final de *West Side Story* (doblemente trágico al dejar con vida a uno de los componentes de la pareja)? Sólo en la frase final de *Con faldas y a lo loco* el engaño consigue hacernos olvidar la tragedia. En esta declaración de intenciones Billy Wilder consigue que el espectador se ría y no se percate de la fatalidad que encierra la propia frase. De hecho, no es ninguna casualidad que los matones asesinados en *El día de la Matanza de San Valentín* sean actores de las películas de los años treinta, proponiéndose un juego de cine dentro del cine, de teoría del cine en la que el nuevo cine mata y, en el caso de Billy Wilder, ironiza sobre el anterior. Sobre los duros finales de las películas de Billy Wilder hablaré más adelante.

<sup>7</sup> ¿Quién no ha salido del cine diciendo: “qué rápido se me ha pasado la película”? Decía Billy Wilder: «Hay dos clases de películas: aquellas que duran dos horas y que hacen que el espectador crea que ha pasado media, y aquellas otras que a la media hora hacen que el espectador crea que ya han pasado dos horas».

## 2

LA REACCIÓN CONTRA LA FILOSOFÍA:  
EL REGRESO DEL ESPACIO

El siglo XIX se daba la mano con el siglo XX en un momento en el que el avance técnico alumbraba formas de transporte cada vez más rápidas y los medios de comunicación experimentaban un crecimiento vertiginoso. Sin embargo, en aquellas ventajas que aportaba la técnica había una paradoja, ya que a causa de esas grandes velocidades las distancias tardaban menos en recorrerse, volviéndose el mundo cada vez más pequeño pero a la vez más poblado. La fotografía le recordaba al espectador que en la esencia de ese mundo cambiante se encuentra el carácter efímero de las cosas. Todo es susceptible de desaparecer, nada se salva de la contundencia del tiempo: incluso los antiguos demuestran en las ruinas encontradas en esta época que no son eternos. Sólo aquel que tenga suerte será durante algún tiempo una imagen (en blanco y negro) de lo que fue<sup>5</sup>.

Sin espacio por el que escapar, sin lugar por el que poder moverse, el sujeto tan sólo podía obligar a la fotografía a una cosa: a ponerse en movimiento. La situación es tan crítica que el hombre se ve obligado a usar esa técnica que le aliena para reencontrarse consigo mismo. ¿Cómo podía solucionarse el problema? Fragmentando un mundo que ya de por sí estaba roto. La fotografía no podía dar cuenta de los muchísimos instantes de los que se compone la existencia. Negar el movimiento en aras de sacar a la luz la esencia de las cosas, no era sino negar el mundo y las cosas que lo pueblan. El individuo necesitaba ver cómo toda su vida podía resumirse en una secuencia plano.

La invención del cine tendrá como resultado algo radicalmente opuesto a la fotografía: la ilusión del movimiento, esto es, la ilusión de hacer creer al espectador que es posible salir de su letargo, un simulacro que le hará feliz<sup>6</sup> al recuperar la espacialidad de la que prescindía la fotografía, supeditando a la misma la noción de tiempo. Al fin y al cabo, así terminaría por suceder en las salas de proyección, donde el tiempo corría de otra manera<sup>7</sup>.

Amparado por el espacio, el cine nació como el arte del dinamismo y en sus primeros pasos se apropió del movimiento(B). Si la fotografía en su estatismo absoluto se caracteriza por prescindir de este último, nada podría surgir de ella cuan-

do mecánicamente el cinematógrafo la hostigara a moverse<sup>8</sup>. El cine no nace ni como extensión ni como superación de la fotografía. No es fotografía en movimiento, sino una sucesión de fotogramas que explican el mundo refiriéndose los unos a los otros. Cada fotograma es una imagen que necesita de otras para tener sentido. Si tomamos un fotograma aislado tenemos una tautología: vemos el fotograma de la película, no la película. Así, el fotograma de Gene Kelly bailando es un fotograma de Gene Kelly bailando, ni más, ni menos. Es en todo caso nuestra mente la que querría ponerle movimiento precisamente porque no puede pensar el fotograma sin movimiento. Resulta imposible hacer pasar el fotograma por una foto, ya que el cine y la fotografía, al ser artes diferentes, manifiestan su aura de manera distinta. Así se explica por qué la misteriosa mirada de Audrey Hepburn al comienzo de *Sabrina* va dirigida directamente al espectador, mientras que en la reproducción de la misma como fotografía para ser comercializada no *dice* nada<sup>9</sup>.

El cine es el arte del fotograma. La película es el resultado de esta sucesión de fotogramas que se refieren unos a otros. Como las imágenes necesitan las unas de las otras para ser comprendidas, la película se convierte en una estructura cerrada - con esto no quiero dar a entender que la película no pueda quedar abierta; no por emplear la palabra "estructura" ha de tomarse mi análisis del cine por estructuralista - que puede entenderse por sí misma<sup>10</sup>. Por este motivo, cuando vemos una película que nos apasiona creemos que habla por sí sola: sobre su contenido, sobre su forma, sobre la teoría del arte a la que se adscribe el director, sobre el público... ¡e incluso sobre si está bien o mal hecha! Sólo percatándonos de los dos elementos de los que se compone el cine podremos librarnos del prejuicio fotográfico. Gracias al efecto Koulechov es posible entender la obra cinematográfica como un conjunto de fotogramas que se asocian los unos con los otros. Es entonces cuando cobran relevancia dos elementos técnicos (aquellos que supieron explotar tanto Eisenstein discursivamente como Griffith narrativamente): el montaje y la cámara.

Eisenstein fue el primero en tener claro que el cine no era fotografía en movimiento. Es en la sala de montaje donde el cine se reconoce por primera vez a sí mismo. El montaje es el lugar donde se crea el mundo del que habla la película, donde se consigue que los fotogramas se refieran los unos a los otros: el lugar donde se asocian las imágenes. En virtud del montaje el

<sup>8</sup> Pero, ¿qué pasaría si en realidad el espacio fuera una sucesión temporal de objetos en movimiento?

<sup>9</sup> En todo caso el que diría algo es el sujeto que ve la foto: "Esta es la mirada de Audrey Hepburn en *Sabrina*, película dirigida por Billy Wilder, que trata de tal cosa y de tal otra con los siguientes protagonistas..."

<sup>10</sup> Esto explicaría por qué la intertextualidad cinematográfica se llama *homenaje*. El espectador no necesita percatarse del homenaje que aparece en determinado momento. El homenaje, simplemente, añadiría información, al ser un ejercicio de cine dentro del cine, esto es, un ejercicio por parte del director de revisar o recordar la teoría del arte de otro director.

<sup>11</sup> Sirva de ejemplo de lo primero el laberinto de espejos en *La dama de Shangai*, de Orson Welles, y de lo segundo el montaje en paralelo que hace Kitano en *Dolls*. Es importante señalar como en esta última película encontramos dos modos de hacer cine enfrentados entre sí: uno discursivo -lo que les sucede a los vagabundos atados- y otro narrativo -la historia del fan y la cantante-. En el montaje discursivo la importancia radica en lo que expresa la imagen (a través de la categoría de serenidad), mientras que en el narrativo la imagen se convierte en sierva de la narratividad al funcionar como el principio constitutivo que le da fuerza dramática a la historia que se cuenta. Sin percatarse de la existencia de la otra pareja de personajes, ambas coinciden en un momento de la película en el mismo espacio -la playa-, situación tras la cual desaparecerán de la película la cantante y su fan para que continúe el vagar de los mendigos. El montaje discursivo triunfa sobre el narrativo; el cine como arte de la imagen se impone sobre el cine como arte de la narración con imágenes.

cine puede fragmentar o unir la realidad, dándole al espectador la oportunidad de vivir en el nuevo mundo que se le descubre<sup>11</sup>.

El ritmo de un film nace en la sala de montaje. Aquí se construye la bóveda que sostiene toda la película: según lo bien que se edifique más cómodo estará el espectador cuando entre en ella. Los planos del museo en *Hiroshima, Mon Amour* ejemplifican el desconcierto que invade al espectador cuando aparece un plano estático, que no es sino el intento por parte de la fotografía de parasitar al fotograma. El único que pudo dominar en este tipo de planos a la fotografía poniéndola en su sitio fue Dreyer, que en *Ordet* consigue que el fotograma se apropie de la fría esencia de la fotografía sin que cese por ello el movimiento y manteniendo la espacialidad propia de la película, causando un efecto aterrador.

Al ser el cine el arte del fotograma, es en el montaje donde se convierte no en un arte de lo evidente ni de lo existente, sino de lo verosímil. En el aparente naturalismo de la imagen fotográfica, se confundía la distinción entre forma y contenido. La verdad oculta en el interior de la imagen había de surgir apelando al corazón de un espectador capaz de distinguir una imagen verdadera de una imagen falsa, considerando a la primera como exclusivamente emocional. La imagen de un fotograma por sí sola no puede mostrar lo verdadero de lo falso, por lo que para superar esa oposición entre forma y contenido y no quedarse en lo estrictamente superficial era necesario recurrir a otra imagen. Dicho de otro modo, es en el montaje donde nos damos cuenta de que sólo podemos conocer la verdad de una imagen en virtud de la complementación de la misma con otra imagen(C). El cine es un arte co-imaginado en el que el público puede llegar a unirse con el autor a través de la obra, tal y como supo ver Chaplin al hacer que en su público se mezclaran el llanto con la risa ante las frustraciones amorosas de su conocido personaje.

Podría decirse en mi contra que no tengo en cuenta que estas imágenes son las aprendidas por una sociedad, o que estamos tan educados en la imagen que nos veríamos condicionados en su interpretación por cierto marco canónico. Esto explicaría por qué nos cuesta entender *un tipo de cine* y por qué nos resulta tan accesible otro. Creo que la solución a este problema podemos encontrarlo en los albores del cine. En sus inicios el cine movía al individuo en su asiento y luego era la sociedad la que comentaba la pelícu-

la había visto. El tren de Lumière hizo que un espectador sin educación cinematográfica saliera corriendo despavorido de la sala de proyección<sup>12</sup>.

La película es una serie de imágenes emotivas que se relacionan las unas con las otras, creando una red que permite su comprensión. Sólo se me ocurren dos imágenes que no necesiten de otras para decir por sí mismas lo que son: la del hombre moribundo y la del beso<sup>13</sup>, que de hecho, son los dos horizontes de la existencia que más ha sabido explotar el cine. En realidad, sucede no que estos dos tipos de imágenes hablen por sí solas, sino que el espectador, en su mente, las congela atemporalmente para convertirlas en una pretensión de experiencia universal. En el montaje, a través de imágenes que se tocan rápidamente las unas con las otras, se consigue una obra en la que la acción tiene apariencia de ser real. Al montarse alternativamente los fotogramas es posible combinar detalles significativos, reaccionando la sensibilidad del espectador ética o estéticamente ante ellos de forma mecanicista. Esto es lo que tradicionalmente se ha venido conociendo como “la magia del cine”.

Se ha dicho que el cine, a través del objetivo de la cámara, muestra una realidad fragmentada. Esto sirve de apoyo a los teóricos que ven en el cine la máxima plasmación de la realidad física. El cine no parte la realidad: cada plano no es una mirada fotográfica al mundo, sino que por el contrario es en la sala de montaje donde se monta el mundo. En realidad, lo que muestra el cine no es una realidad fragmentada, sino fragmentos de la realidad. El ojo de una cámara que modifica el espacio escénico es la mutable referencia para el espectador. La suposición del cine como fotografía en movimiento conduce a la identificación del funcionamiento de la cámara de cine con el de la cámara de fotos. Si el prejuicio fotográfico fue a parar a la esencia del montaje, el segundo prejuicio, el del teatro, fue a parar a la naturaleza de la cámara. El cine le devuelve al ojo lo que la fotografía le había quitado: el espacio. El movimiento que surge de la sucesión de fotogramas ilusiona a un espectador que sólo deja de moverse cuando contempla la película. La cámara de cine no congela el pasado; lo que hace es recrear el espacio.

La consideración del cine como sinónimo de teatro filmado conduce a pensar que el funcionamiento de la cámara se asemeja al de un zoom. Si en el teatro el espectador usa unas lentes con la que acercar la imagen que tiene lejos, en el caso del cine se ha considerado que la cámara hacía exactamente los

<sup>12</sup> La cuestión no queda cerrada con esto, ya que se podría contraargumentar que precisamente el espectador huyó porque no estaba educado en la imagen cinematográfica.

<sup>13</sup> Se podría decir que “hay besos y besos”. No es lo mismo el beso erótico que el pornográfico, pero la diferencia entre ambos no me parece que sea tajante. El *erotismo helado* de Hitchcock raya la pornografía, pues, al ser parte de una acción concebida como suspense, se basa en aquello que precisamente se supone que no debería pasar. En el cine, incluso las mujeres fatales, cuando besan, hacen que todo la película gire en torno a su beso (sea movido por el engaño a un personaje, o el posible enamoramiento de las mismas); Hitchcock lo supo “contar en imágenes” en el espeluznante beso en *Vértigo*. En todo caso, la relación con el resto de las imágenes del film hace que el beso gane en fuerza: así, el montaje del final de *Cinema Paradiso*. Es la ausencia del beso la que necesita de otra imagen: así Humphrey Bogart con Ingrid Bergan o Marcello Mastroianni con Annita Eckberg.

mismo. De esta manera se dejó pasar por alto el hecho de que la cámara es un instrumento que puede producir golpes de efecto. Si la cámara alejara o acercara la película al espectador, éste quedaría convertido en un mero agente pasivo cuando contempla la película, y no se produciría por tanto la unión con el director a través de la obra. La concepción de un cine teatral no se sostiene si atendemos al propio espacio escénico. En el teatro, cuando varía, el espacio es inmóvil, mientras que la acción cinematográfica, en virtud de la propia naturaleza de la cámara, recrea espacios diferentes: en el teatro el espacio es un medio; en el cine es un fin<sup>14</sup>.

En *Ciudadano Kane*, vemos como Welles fue uno de los primeros en darse cuenta del secreto que se escondía tras la lente de la cámara. Hablar de acercamiento o alejamiento es recurrir a un criterio visual en el que se confunde el objeto que se acerca con el sujeto que contempla. La cámara es el demiurgo que organiza el espacio fílmico, no la condición de necesidad para que se represente una obra de teatro filmada que pueda ser comercializada masivamente. Lo que ve la cámara por mucho que se acerque, no es igual que lo que vería en la realidad el espectador. La cámara es la que permite que el espectador se sumerja en la obra causando un efecto dramático o un efecto cómico(D). Atendiendo minuciosamente a cada uno de los planos que forman una película, nos daríamos cuenta de que en realidad en cada uno cambian las dimensiones del espacio. Sin embargo, creemos que el espacio en el que se desarrolla una película es siempre uno y el mismo. En realidad, cada plano muestra que el espacio es diferente. El tamaño de los elementos de una ciudad varía en función de la colocación de la cámara al igual que los personajes, que no son siempre los mismos. La cámara hace que las dimensiones de la realidad se transformen hasta el punto de que lo ficticio parece más real todavía. El matrimonio entre la cámara y la pantalla en la que se proyecta la película<sup>15</sup> tiene como vástago una obra en la que lo inexistente se convierte en existente: olvidamos los cables, los técnicos, los decorados y los demás elementos que se sitúan a cada lado de lo que vemos. Así se explica que el movimiento de la cámara sea un movimiento ficticio y no un zoom naturalista<sup>16</sup>. El espectador es quien ve la película, por lo que lo importante no es la distancia que medie entre la cámara y aquello que es filmado, sino la búsqueda de un efecto a través

<sup>14</sup> Con esto no quiero dar a entender que el espacio queda supeditado a la acción, sino que para producirse un acercamiento total entre autor y público ha de haber una correlación entre ambos. Ejemplo de ello es el cine de Hitchcock, en el que, en ocasiones, vemos como la acción (identificada con el suspense) no es nada sin el espacio y el espacio no es nada sin la acción.

<sup>15</sup> Quiero resaltar aquí la diferencia entre ver una película en el cine y verla en otro soporte. La explicación está en la propia pantalla y en la velocidad a la que pasan los fotogramas.

<sup>16</sup> Así que el cine no sería un arte realista en los términos defendidos por Kracauer.

de la cercanía o la lejanía de la cámara respecto del espacio<sup>17</sup>.

Esta idea de la que venimos hablando ya la tenían clara los expresionistas alemanes: la imagen esquizofrénica de una puerta doblada no se conseguía tan solo construyendo un escenario con puertas torcidas y llenando la escena de oscuridad, sino que también necesitaba de la propia posición de la cámara. Eisenstein también hizo lo suyo en el famoso plano del hombre que chilla en *Octubre*, y Griffith intentó algo parecido antes de ser recriminado por los productores. A todos ellos les daba igual que el público no comprendiera el efecto de estos recursos técnicos, ya que, sin embargo, sí sentía el efecto dramático de cada escena.

<sup>17</sup> Fritz Lang dio una vuelta de tuerca a esta idea cuando, al principio de *Perversidad*, coloca delante de la cámara un revolver cuatro veces más grande que un treinta y ocho real.

### 3

#### EL TRIUNFO DE LA VISIBILIDAD

Creo, señor Hitchcock, que su manera de actuar es antiliteraria, estricta y exclusivamente cinematográfica y... que usted padece la atracción del vacío. La sala de cine esta vacía, quiere llenarla, la pantalla está vacía, quiere usted llenarla. No parte del contenido sino del continente. Para usted, una película es un recipiente que hay que llenar de ideas cinematográficas o, como dice frecuentemente, cargar de emoción.

François Truffaut

Cuando leemos una historia del cine las películas suelen interpretarse como obras que no necesitan de elementos externos a sí mismas para entenderse. Esto viene motivado por el hecho de que, en líneas generales, la historiografía suele acudir a un criterio estético en su análisis del cine precisamente para demostrar que éste es un arte encontrándose la *estética* de una película estrechamente relacionada con la técnica en virtud de la cual se realiza; esta técnica respondería al uso de una serie de procedimientos que terminarían por engendrar un canon estético. Históricamente sería el modelo de realización propio del cine norteamericano el que determinaría un criterio narrativo en el cine desde los tiempos del mudo. En este cine narrativo aparece al inicio de la película un personaje protagonista en torno del cual se plantea una pregunta que sólo será respondida al final de la misma contestando “sí” o “no”: ¿conseguirá

Charlot enamorar a la muchacha que le gusta? ¿Podrá Johnny acabar con los gánsteres de la ciudad? La respuesta a estas preguntas viene dada en una serie de acciones que se suceden una detrás de la otra.

El primer problema que plantea esta consideración de la historia del cine es la peligrosa afirmación de que lo connatural a la realización cinematográfica sería hacer películas siguiendo las reglas que dicta el cine estadounidense. La riqueza de este cine es amplísima, pero eso no quiere decir que sea el único tipo de cine artístico posible<sup>18</sup>. Sin embargo, esto no es más que un problema menor. Más grave me parece la afirmación de que el cine hollywoodiense continúa una línea que surgiría de los planteamientos iniciales del cine mudo. En realidad, el cine mudo se había convertido en algo problemático y el cine clásico norteamericano, esto es, el cine del *Hollywood dorado*, no sería sino la separación definitiva del cine respecto de la narratividad y su consolidación como arte del fotograma. En este cine la técnica no es para el público, sino para la persona.

Los planteamientos del cine mudo estadounidense partían de la supremacía de la imagen pero ésta, en aras de resolverse la pregunta planteada al comienzo de la película, era reducida tan sólo a la imagen que se quería dar del personaje protagonista. Así, la puesta en práctica de esta teoría cinematográfica quedaba supeditada más a un criterio narrativo que visual<sup>19</sup>. El sonido del piano (cuando lo hubiere) no conseguía difuminar una técnica cuya existencia era evidente a los ojos del espectador. Como ya he dicho anteriormente, el cine es un arte que depende de las máquinas, y en esta época todos los recursos técnicos se utilizaban para que el protagonista pudiera resolver esa pregunta que era la razón de ser de la película: la cámara sólo se movía cuando el personaje iba de un lado a otro en el espacio, los juegos de luces eran usados para expresar su sentir interno, su psicología nacía de aquellos otros personajes que se encontraban en torno a él a lo largo de la película e incluso la música del acompañamiento musical cambiaba en función de lo que le sucediera al personaje. Todo esto se montaba como una yuxtaposición de planos en la que los cortes eran entendidos como comas y los fundidos como puntos y aparte<sup>20</sup>. Por tanto, sin esa pregunta inicial no podía haber película (muda).

Fue entre los años cuarenta y sesenta cuando el cine consiguió lo que durante milenios había intentado la historia del arte: la plena comunicación entre el artista y el público. Así, Hitchcock propuso al comienzo de *Vértigo* que el ojo de la

18 No deja de resultar curioso el hecho de que preguntemos a los demás sobre sus preferencias cinematográficas partiendo del lugar en el que se realiza la película. Al que le gusta la literatura, le gusta la literatura y no le solemos preguntar si en concreto aborrece la alemana y ama la japonesa. Sin embargo sí nos preguntamos sobre si nos gusta el cine europeo, e incluso los más valientes no tienen pudor en preguntar sobre lo que opinamos en torno al inexistente cine español.

19 Hemos de recordar que en esta época los teóricos del cine eran los artistas que hacían cine, muchos de los cuales habían accedido al cine desde otros campos como la fotografía, la pintura de las vanguardias, la ciencia o la literatura.

20 ¿Cómo no recordar los fundidos en negro de *El nacimiento de una nación*, en especial aquel en el que las sillas vacías de repente van viendo como se materializan sobre ellas los componentes del comité parlamentario? Fue aquí donde Griffith descubrió una posible conjunción entre director y público contra la que se opuso aquel que mejor entendió los planteamientos de Griffith: Eisenstein.

cámara es el puente que une al ojo del espectador con el del público. Lo que consiguieron los directores de Hollywood fue eliminar la narratividad que impedía que el cine se consolidara como el arte del fotograma(E). Ya que la técnica es inherente a la realización cinematográfica la eliminación de la narratividad sólo podía conseguirse de una manera: volviendo la técnica “invisible”. La invisibilidad es el fármaco con el que se diluye la resistencia del espectador en la velocidad de los fotogramas. En el momento en el que la técnica desaparece (sin estar por ello ausente) el autor, la obra y el público son uno: la película. Esta película pertenece al que la ha hecho, al que la ve (porque parece que habla de él), y a sí misma, por sí misma y para sí misma en virtud de la referencia de unos fotogramas a otros. Al apropiarse el espectador de una obra que habla de él se confunde el cine con la vida, elevándose el nihilismo a una proposición estética<sup>21</sup>. Conseguida esta unión entre autor y espectador al artista ya no le hace falta acudir ni a un criterio naturalista, ni esteticista, o ni tan siquiera ecléctico bajo el que supeditarse para engendrar la obra de arte. Por eso el cine (gracias a algunos de los directores de Hollywood) rompió los esquemas tradicionales de la historia del arte al crear obras que no siguen ni pautas formales, ni expresionistas ni simbólicas.

Ejemplos de esta invisibilidad técnica los encontramos en el cine de Billy Wilder. En *El apartamento* vemos como al fondo de la pantalla Shirley MacLaine, tras haber ingerido barbitúricos, se encuentra descansando en la cama del personaje interpretado por Jack Lemmon, un empleado del hombre con el que mantiene una relación sentimental. Suena el teléfono, situado a menos de un metro de la cámara: Jack Lemmon se acerca y lo descuelga. El que llama es su jefe que, sin saber que su hombre de confianza está enamorado de su chica, le pregunta sobre cómo resolver la crisis que atraviesa su relación con ella. El espectador siente compasión ante la situación paradójica del héroe salvador (y sentimental) que al darle consejo a su rival se arriesga a perder a la mujer que ama. Pero, ¿cómo consigue Billy Wilder causar este sentimiento al espectador? Tomando como excusa una llamada de teléfono una mediante una profundidad de campo a dos personajes que están separados<sup>22</sup>.

La obra de Hitchcock también responde a un criterio de invisibilidad técnica. Ya desde un principio, Hitchcock se dio cuenta del alto coste que necesitaba una película para que salie-

<sup>21</sup> En el *Sueño de un seductor*, película de Robert Rossen atribuida a un Woody Allen que por aquel entonces trabajaba como guionista y actor, hay una escena en la que éste reproduce el diálogo entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman al final de *Casablanca*. Cuando lo vomita de memoria, Diane Keaton le contesta: “Pero estás equivocado. Esto es un tren, no un avión”. Woody Allen responde mirando a la cámara: “Siempre he deseado decir esto”. Es entonces cuando el fantasma (de celuloide) de Bogart dejará de aparecerse, lo que necesariamente conlleva el final de la película.

<sup>22</sup> También hay otros momentos en la misma película que sirven al caso. Por ejemplo el plano secuencia que hay al final de la película, en el que Shirley MacLaine va corriendo a casa de Jack Lemmon y cuando llega a la puerta escucha el sonido de un disparo. Sin embargo, la vida de este hombre es tan gris que ni siquiera se suicida: el disparo no es sino el sonido de una botella de champaña que ha descorchado para “celebrar” en soledad el día de Año Nuevo.

ra tal y como el director la concibe. La ventaja que tuvo Hitchcock respecto de otros directores tan innovadores como él fue precisamente el hecho de saber llegar al público y tener la claridad suficiente como para hacer lo que quería inventando instrumentos más baratos. Además de la concepción del erotismo como una espiral que nace de la persecución entre hombre mujer, la proposición que encontramos en el comienzo de *Vértigo* es clara: el ojo de la cámara es el puente que une el ojo del espectador con el ojo del público. En otras palabras, Hitchcock llevará hasta sus últimas consecuencias esta idea de la invisibilidad cinematográfica diciéndole al espectador que aunque esa técnica es existente, queda ocultada por otra cosa; es más, su ocultamiento es precisamente lo que posibilita esa cosa. Así lo vemos en el zoom con travelling con el que crea el efecto del vértigo, el beso en el que la cámara hace un recorrido de trescientos sesenta grados o en el final, donde los bordes de la pantalla se convierten en un marco por el que el espectador es obligado a entrar de lleno en el film: alejando la cámara del personaje Hitchcock nos obliga a chocarnos con su trágica realidad. El cine de Hitchcock supone la victoria de la espacialidad a través de los diferentes cambios de puntos de vista. Hitchcock monta las películas organizando el espacio en una serie de escenas en las que el espectador (no tan sólo contempla sino que también) se siente parte de la acción. El Macguffin consiste en representar el espacio tal y como lo percibe el personaje protagonista. En su cine el director inglés consigue que lo que vive el personaje sea vivido también por el individuo que contempla la película.

Gracias a esta invisibilidad técnica el cine se configura como el arte del individuo. Ya no importa que el espectador sea pasivo o activo en su relación con la obra de arte; él es quien paga: que sea lo que quiera. Al fin y al cabo el cine mudo debía morir, pues en su nacimiento estaba su fin. En las salas de proyección el individuo se veía obligado a debatirse entre una parte del público que vaticinaba con gritos la próxima caída de Buster Keaton contra el suelo, y un público intelectual que no dejaba de comentar los recursos técnicos de los que se componía cada escena de la película. Al amante del cine el sonoro se le dio la posibilidad de que la gente dejara de hablar mientras se proyectaba la película. Gracias al sonido se hizo el silencio.

## 4

## EL DESTIERRO DE LA SOMBRA

Llegamos al fracasado por antonomasia: Orson Welles. Si hubo una vez un artista romántico ese fue Welles. Su drama no es ni más ni menos que el del autor incomprendido por el público: sus enemigos no fueron en realidad los productores, sino él mismo.

La concepción wellesiana del cine no parte de un criterio visual, sino táctil<sup>23</sup>. Welles cree ciegamente que la unión entre artista y público puede consumarse no viendo la obra, sino tocándola. Su cine es el de un escultor de la sombra que necesita que el público reconozca su oficio: es la sombra la que contornea la figura de todos los elementos de sus películas prescribiendo los límites de lo que puede ser mostrado. Sin embargo, para que el espectador se de cuenta de que la obra es táctil la técnica no puede quedar como algo invisible, sino que ha de evidenciarse en todo momento. Así lo vemos en la escena de *Sed de Mal* en la que Vivian Leigh habla por teléfono tumbada en la cama. La cámara recorre su cuerpo semidesnudo de derecha a izquierda, y el espectador tiene la sensación de que en su movimiento acaricia la suave piel de la actriz y toca las formas que se insinúan bajo su camisón.

Al manifestarle al espectador la existencia de la técnica, Welles consigue que éste toque la obra pero no que olvide la técnica. Es entonces cuando se enfrenta con la paradoja de una técnica que necesita manifestarse como visible para convertirse en táctil y que, precisamente al no ser invisible, no permite el acercamiento completo del público a la obra. Ante esto, Welles sólo ve posible refugiarse en el montaje, receptáculo del devenir técnico que debería permanecer invisible sirviendo como soporte del resto de medios. Este sería el lugar donde el autor se sentiría libre, ya que allí los fotogramas pueden ser montados explicándose y refiriéndose a otros fotogramas sin usar un filtro de invisibilidad para la técnica; esto es, el montaje haría de la obra un simulacro en el que el espectador es engañado con unos fotogramas que se refieren los unos a los otros a pesar de que los recursos técnicos de la película sean evidentes<sup>24</sup>.

Sin embargo, el montaje acaba por convertirse en el lugar donde es inevitable el solipsismo del artista. El espectador no puede evitar el pensar que esos es picados y contrapicados imposibles han sido unidos por un genio técnico. Todo acaba en otro problema: para hacer invisible el montaje Welles se ve

<sup>23</sup> Así puede entenderse que declarara, en contra de un tópico muy difundido durante un tiempo, que su obra no retoma el canon narrativo de Griffith, ni las “maneras” del expresionismo alemán que dañaban visualmente al espectador.

<sup>24</sup> Esta es la idea que inspiraría *Fraude*, homenajeada por Lynch en la escena del teatro de *Mulholland Drive*.

<sup>25</sup> De hecho, esto es lo que buscaba precisamente Orson Welles cuando hizo *La Dama de Shangai*. A punto de romper su matrimonio con Rita Hayworth, quería convertirla en una cualquiera, una mujer “accesible” a todo el mundo.

<sup>26</sup> Este es el motivo por el que en el cine de ambos directores vemos repetidamente como aparece la tragedia de no conseguir a la mujer amada. Por otro lado, a tenor de lo dicho en las anteriores notas a pie de página quisiera resaltar como el fracaso de Welles, un norteamericano que se fue de Hollywood, surge de la interpretación de los postulados de Griffith, mientras que la victoria de Hitchcock, un europeo que se quedó en Hollywood, nace de los de Eisenstein, un ruso que se opuso al modelo norteamericano.

obligado a flirtear con la realización de un montaje narrativo, lo que le impide al final la unión con el público, pues ahora está obligado de otra manera a que sigan siendo evidentes los recursos técnicos. El origen de este conflicto entre teoría y práctica cinematográfica está en que Welles confunde invisibilidad con transparencia. Visualmente su cine se convierte en algo translúcido, un cine lleno de niebla. Así lo vemos en el fundido de plano de Ciudadano Kane en el que las enfermeras se llevan a un Joseph Cotten que mira a la vez al espectador, o en la propia bruma en la que se desenvuelve la tragedia de Macbeth. Sin embargo, aunque Welles no llega a ser entendido por el público, sí consigue algo que no consiguen los directores de la invisibilidad técnica: gracias a él el espectador ha besado a Rita Hayworth<sup>25</sup> y se ha acostado con Jean Moureau; mientras que Hitchcock y Billy Wilder, en virtud de su criterio visual, convierten a Marilyn Monroe y Grace Kelly en sujetos de adoración imposibles de ser alcanzados<sup>26</sup>.

## ADDENDA

(A) He aquí un gran regalo para el voyeurismo que tuvo una gran incidencia en la pornografía. Esta concepción sólo puede dar cuenta de lo que se muestra; todo aquello que no está en la imagen no es. El espectador queda enfrente de la imagen sin sumergirse en ésta, ya que el mundo que le sirve de soporte a la misma queda eliminado al excluir lo que no se muestra. Esto ya es una paradoja, pues los escenarios del cine porno son naturales y existentes, a diferencia de lo que sucede en otras películas. Al no participar de la imagen el espectador queda atrapado en un limbo intermedio entre el sitio desde el que contempla la imagen y el lugar recreado por ésta. No creo que deba entenderse que el espectador no tiene (a la mujer de) la imagen porque esté solo en su casa viendo la película, sino porque no llega a participar en la ficción que le propone la imagen. Por este motivo en el cine porno no hay una unión entre el autor y el público a través de la obra: al no permitir participar de ella, el autor se vuelve hipotético y el público no visiona una serie de imágenes, sino que lee una descripción en la pantalla de cómo ha de realizarse el buen “ars amandi”, quedando la película reducida a mera fotografía en movimiento.

(B) Decir que una película es lenta es la consecuencia de aplicar un criterio temporal al cine: no hay películas rápidas ni lentas. La técnica del videoclip es la de la fotografía en movimiento, por lo que no considero como cine los vídeos realizados en virtud de la misma; así se explica que este tipo de películas parezcan rápidas.

(C) Este era el punto de partida al que recurría el cine soviético y que se parecía, en cierta medida, a la manera de montar propia de la Alemania de los años treinta. Sin embargo, en los Estados Unidos, Griffith vio que esto podía ser un problema si el espectador se extraviaba en la mera contemplación estética de las imágenes cinematográficas en lugar de atender al mensaje implícito en la misma. La imagen funciona como mensajera de la idea, por lo que funciona como el medio con el que el autor consigue que el espectador piense algo; si se consigue la unión entre ambos en la obra, lo que piensa el autor quedará identificado con lo que piensa el espectador y viceversa. Así pues, es necesario que toda película vaya acompañada de unos rótulos que aseguren al espectador que la interpretación de lo que cuenta la película es correcta. Con el tiempo Griffith radicalizó esta postura hasta invertir sus presupuestos, quedando el auténtico mensaje de la película en lo que dicen los rótulos y la confirmación de lo dicho en las imágenes observadas. El legado de Griffith fue la creencia de que una película es una sucesión ordenada de fotogramas en la que se narra la verdad al espectador; con su obra lo que ganó la técnica lo perdió la estética.

(D) No es tan sólo el guión y la labor de los actores los que dan dramatismo a una película. A veces uno se encuentra con escenas en las que no sabe si reír o llorar, pues están hechas partiendo de un uso pasivo de la cámara. ¡El resultado suele ser que uno acaba llorando porque están mal hechas, o riendo por lo mismo! Así sucede en *Sonrisas de una noche de verano* de Bergman, en la que un uso pasivo de la cámara (y la idea de que la reflexión va antes que el arte) hace que cada escena sea trágica y no cómica. Aunque Lynch es un director fallido en muchos aspectos, sí supo ver esto en el momento en el que se abre la caja azul de *Mulholland Drive*, inspirado en un Hitchcock que oscurecía el piso al que daban unas escaleras y que también cerraba las puertas del decorado para crear un efecto de suspense ante lo desconocido; vemos como aquí hay una creación del *espacio filmico*.

(E) No creo que todos los directores del Hollywood de la época hicieran un cine diferente del narrativo, ni tampoco que sólo se produzca la consolidación del cine como arte del fotograma en Estados Unidos. Muchos de los realizadores norteamericanos partían del principio de que una película es algo que puede ser leído, y lo que hacían era cine narrativo con sonido. Estos directores hicieron buenas películas, pero no obras de arte. Ejemplos son el cine de Kazan, excepto en *Baby Doll* y *América, América*, o Stanley Donen, que en *Charada* o *Un día en Nueva York* es estrictamente narrativo, pero en películas como *Dos en la carretera* o *Cantando bajo la lluvia* es eminentemente visual. De hecho, la famosa escena de la calle de esta última película (que da cuenta de la transición del cine sonoro al mudo) está compuesta por nueve planos convertidos en poesía visual. Fuera de Hollywood hay otros poetas del espacio como Mizoguchi, aunque su obra es expresionista y cae en cierto solipsismo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, R. y Gomery, D. (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona
  
- Amiel, V (2005), *Estética del montaje*, Abada Editores, Madrid
  
- Bazin, A. (2000), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid
  
- Burch, B. (2004), *Praxis del cine*, Editorial Fundamentos, Madrid
  
- Català, J. M. (2001), *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Paidós, Barcelona
  
- Flusser, V. (2001), *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid
  
- Perkins, V. (1990), *El lenguaje del cine*, Ed. Fundamentos, Madrid
  
- Sánchez-Biosca, V. (1999), *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona
  
- Truffaut, F. (2001), *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid
  
- Zubiaur Carreño, F.J. (1999), *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1999