

sistemas relacionales manifiestos o implícitos desarrollados en la pantalla misma, entre los personajes, y después en relación con lo que está fuera del campo, es decir, con la totalidad de los hechos, de las situaciones y de las referencias supuestamente conocidas del público; por último, en el vaivén que se opera de la pantalla a la sala. Este programa marca los límites de la investigación: los procedimientos que hemos seguido no son, sin duda, aplicables más que a este tipo de estudio.

Siendo indefinido el comentario, por naturaleza, hemos renunciado a "decirlo todo" y hemos suprimido las observaciones que no se derivaban de un análisis del material filmico propiamente dicho. No es indiferente que el héroe sea un vagabundo, ni que el clásico trío de la comedia burguesa sea trasladado a un medio campirano; si nos lanzáramos en esta dirección, hablaríamos del argumento, de los diálogos, de las situaciones; en una palabra, de lo que acerca el filme a la novela o a la pieza de teatro; ahora bien, me parece que la película, si bien incluye un texto y una historia, también juega sobre otro registro, enteramente original: el de los encadenamientos de imágenes, y que es éste el que debemos interrogar. La investigación exige un esfuerzo paciente para obtener un resultado a menudo insignificante: muchos "debutantes" prefieren atenerse a consideraciones generales y resumir, en algunas frases, el "mensaje" del filme. Nuestra larga familiaridad con *Ossessione* nos ha enseñado, al menos, que este filme no propone ninguna "lección". Se le puede aplicar una letanía de preceptos vagos ("el crimen no paga"; "más vale ser libre y pobre que rico y encadenado"; "buscad a la mujer", etc.) que el espectador presuroso sabrá descubrir en un rincón de su depósito cultural: ¿es necesario infligirse dos horas de proyección para descubrir, de manera perfectamente directa y evidente, un sólido fondo de moralismo tradicional en un filme hecho en Italia y en 1942? Aún queda, si se quiere ir de prisa, la extrapolación, la aplicación de los conocimientos adquiridos en otra parte sobre el fascismo y la guerra: hemos rechazado esta tentación cuando la hemos encontrado, y nos hemos atendido a un análisis puramente interno. Cada filme es portador de múltiples enunciados incompletos, a veces contradictorios, que se sobrepone y se entrecruzan. Un primer trabajo, ingrato y fastidioso, consiste en seguir el encaminamiento de algunos de estos enunciados: esto es lo que acabamos de hacer. Ahora podemos abrir el campo considerando series de filmes, en lugar de una realización aislada.

V. FILME E IDEOLOGÍA

El ESTABLECIMIENTO y después el análisis minucioso de un documento son preliminares que el lector, sin duda, desearía evitar. En los sectores en que la investigación histórica está más avanzada, es posible no justificar el trámite seguido e ir directamente a los resultados, pero con los estudios filmicos, que no han definido ni sus procedimientos ni sus objetivos, parece indispensable aclarar el método elegido e ilustrado con un ejemplo. El capítulo consagrado a *Ossessione* no proponía ningún modelo: planteaba preguntas y abría caminos. Se sacaron algunas conclusiones que hay que recordar antes de proseguir la investigación.

La enorme mayoría de los filmes proyectados en las salas se funda sobre una historia; sin embargo, la historia no es más que un aspecto del filme; sin descuidar la anécdota, que ofrece un punto de partida, hemos de interesarnos ante todo por la construcción, la puesta en acción del material filmico. En este material, la imagen ocupa un lugar enorme. La información por escrito, fuente esencial y casi única para ciertos periodos, desde hace largo tiempo ha sido criticada, al darse cuenta cada quien de que la trasposición en palabras de objetos o de acontecimientos se hacia al precio de una considerable deformación. La imagen, y más aún la fotografía, ¿no se libran de ese riesgo? Un procedimiento físico-químico sobre el cual el operador sólo ejerce una influencia mínima, ¿no ofrece a millares de espectadores lo que antes fue visto por el fotógrafo? Desde el principio habíamos procedido a poner en guardia al lector contra esta supuesta fidelidad de la imagen, y el estudio de *Ossessione* quizás haya puesto en evidencia lo que deseábamos hacer comprender: nuestra percepción es un acto social; se fija, se organiza en función de lo que es útil y lícito ver en el medio en que nos encontramos y en que hemos de situarnos. La eliminación de lo que cabe en el universo en que nos desplazamos se libra de nuestro control: en este sentido he hablado de "ceguera social" y he planteado la noción de "visible". La cámara registra los datos sensibles exteriores, pero el realizador no señala, el camarógrafo no filma y el montador no conserva más que aquello que entra en su campo perceptivo.

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celuloosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después

Soelin, Pierre. Sociología del Cine
Fondo de Cultura Económica México
1945

una redistribución; reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste. A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia a veces "auténtica", el filme crea un mundo proyectado (en el sentido en que un volumen proyectado sobre una superficie plana se convierte en una forma que no es totalmente ajena al volumen y que sin embargo difiere de éste de manera esencial). La tarea del historiador consiste en sacar a luz algunas de las leyes que regulan esta proyección. El filme también es una puesta en escena por la relación que establece constantemente con el espectador: claro u oscuro, está hecho para un público al que trata de seducir o de repugnar. Salvo en casos excepcionales, el universo filmico se organiza ante el espectador cuya complicidad busca, así fuese negativamente, y la manera en que los materiales filmicos se agencian, para asegurar su llegada a las salas, denota una práctica social, una relación con el público y, mediante él, con la sociedad. Estudiar la puesta en escena o, más generalmente, lo que llamamos la construcción, equivale a tratar de discernir qué estrategia social, qué modelos de clasificación y de reclasificación actúan en los filmes.

Volvemos a encontrar ahora el concepto de ideología, tal como tratamos de precisarlo en la primera parte. Un grupo de personas hace una elección en el universo sensible que lo rodea y, con el material seleccionado, trata de hacer un producto que otros puedan recibir. Hay, en suma, una doble mediación (entendemos por ello: filtración y después reorganización) que primero pasa por el equipo con sus intereses propios, su posición particular en el medio del cine y en la sociedad, después por la política que este mismo equipo adopta ante el público. La producción de una expresión ideológica, por ejemplo de un filme, es una operación activa, a través de la cual un grupo se sitúa y define sus objetivos; culmina al lanzar a los circuitos comerciales una imagen (o, como decíamos antes, una proyección) del mundo en función de la cual los espectadores van a reevaluar su propia posición. Cada expresión ideológica es así una contribución al conjunto, nunca totalmente realizado, ya que sin cesar es desplazado por nuevas iniciativas, que es la ideología propia de un periodo. Nos regamos a definir "la ideología" de esto o de aquello colocando, una al lado de la otra, las "ideas" y las teorías difundidas en una época o en una formación social: la ideología no es una unidad coherente que remata una sociedad; antes bien, es el conjunto de las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una

modalidad. Para ser más precisos, un filme no nos aparece como un aspecto, un fragmento de la ideología en general, sino como un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas.

EL ESTABLECIMIENTO DE UNA MUESTRA

Cada filme merece ser estudiado por sí mismo; sin embargo, hay grandes probabilidades de que ciertas contingencias específicas hayan pesado sobre su realización y de que algunos de sus aspectos estén directamente ligados a las circunstancias de la filmación o a la composición del equipo. Ahora bien, lo que nos interesa es menos la orientación de tal o cual filme que el conjunto del fenómeno de trasposición que se opera a través del cine. ¿Cómo perciben los cineastas el mundo exterior, qué imagen de éste transmiten, cómo es recibida esta imagen? Las tres preguntas parecen sencillas, pero es extremadamente difícil responder a ellas. Sabemos que existen muy pocas informaciones sobre el tercer punto; el único criterio es el éxito, más ligado a la distribución y a sus imperativos que al contenido de los filmes; una realización que ha tenido un gran público y de la que mucho se ha hablado probablemente ha marcado más profundamente al público que un filme que nadie ha visto; al menos, ésta es una suposición que nos obliga a trabajar de preferencia con filmes conocidos.

¿Qué cuadro se va a elegir? El problema quizá sea menos complicado para el cine que para la literatura o la pintura puesto que, en la mayoría de los países industrializados, existe un medio claramente delimitado que tiene el monopolio de la producción. Si nos interrogáramos sobre la televisión en los Estados Unidos, la situación sería completamente distinta, pero para el cine europeo las fronteras nacionales aún constituyen una barrera eficaz. La determinación del periodo en estudio es mucho menos sencilla: en el último capítulo volveremos a la legitimidad de las periodizaciones, y por el momento tomaremos arbitrariamente, como terreno experimental, los dos decenios 1940-1960, que constituyen la mitad del siglo.

Durante esos veinte años, Italia lanza al mercado un considerable número de filmes. Verlo "todo" no sólo es difícil (las copias de no pocos filmes antiguos siguen siendo imposibles de encontrar, los filmes recientes están protegidos por los derechos de los distribuidores) sino también inútil. Las "semanas", las "quincenas" organizadas por las casas de la cultura o las cinematecas resultan decepcionantes; al cabo de algunas funciones los

espectadores, desbordados por la marea de las imágenes, dejan de controlar sus impresiones; si es difícil recordar por completo un filme después de una proyección, puede adivinarse lo que ocurre al cabo de veinte o treinta filmes. Una retrospectiva del cine italiano (o de cualquier otro cine) sobre cinco o diez años corre el riesgo de no ser más que un maratón agotador. Y si ver ya es difícil, se llega a la imposibilidad cuando se trata de considerar los desgloses análogos al que hemos hecho de *Ossessione*: ¿cuánto tiempo se necesitaría para analizar los 1 200 largometrajes producidos en Italia entre 1951 y 1960? ¿Y de qué serviría el censo de lo que ocurre, sin duda, en más de un millón de planos? Aunque se llegue al límite del absurdo, hemos de reconocer que el mito de la exhaustividad no ha desaparecido entre los cinefillos. Al consultar las obras especializadas, sobre todo las monografías consagradas a un país, un periodo o un género, llama la atención el recurso sistemático a la alusión: los autores, que han visto los filmes, no se resignan a perder sus recuerdos; citan títulos y nombres que para ellos evocan datos precisos pero que, para la mayor parte de sus lectores, no son sino formas vacías. Por tanto, en adelante habrá que renunciar a este hábito y no evocar más que un pequeño número de filmes, no estudiar más que realizaciones extremadamente conocidas (aunque la discriminación no sea fácil de hacer), o mejor dicho, filmes sobre los cuales se den suficientes precisiones para que el lector perciba lo que está en juego.

No es cuestión de describirlo todo, hay que contentarse con alusiones y, sin embargo, conviene tener en cuenta lo esencial de la producción sobre la cual se hace una investigación. Propondré aquí un método, ciertamente imperfecto, cuya aplicación permitiría evitar las listas interminables adornadas con vagos comentarios o resúmenes, que forman el grueso de demasados libros sobre cine. La primera etapa sería la elección de una realización que haya sido muy notada en el momento de su estreno; dos criterios pueden intervenir: el número de las entradas o la violencia de las tomas de posición ocasionadas por el filme. La frecuentación es un fenómeno demasado antiguo para insistir en él cuando no se habla más que de una realización: dispuestos a eliminar los filmes que han tenido un éxito enorme (como *Roma, ciudad abierta*, o *Ladrones de bicicletas*) he considerado preferible optar por la segunda solución, lo que nos ha llevado a analizar *Ossessione*.

El estudio del primer filme permite formular ciertas hipótesis; aplicar esas hipótesis a un pequeño número de filmes que también fueron objeto de un desglose integral no es empresa insuperable; se trata, entonces, de esta-

hacer zonas de validez, de eliminar las conclusiones que sólo se aplican al filme escogido al principio, de descubrir otras categorías de análisis ausentes de este mismo filme. La propia muestra es limitada (entré cinco y diez filmes), lo que nos permite exponer todas sus características. Podría pensarse en echar la cosa a suertes, pero una selección aleatoria ofrecería demasiados inconvenientes con tan pocos objetos, y parece preferible fijar las reglas de elección. Por las razones antes expuestas, el éxito comercial sigue siendo una condición previa,¹ como en adelante se trata de una serie, y no de una producción aislada. Lo utilizaremos como primer criterio. También conviene tomar en cuenta la diversidad del medio cinematográfico: se recordarán equipos diferentes, se tratará de integrar el máximo de nombres conocidos, tanto entre los actores como entre los realizadores y los técnicos. Para atenuar la influencia de las modas o de los fenómenos de imitación, se reparará la muestra de manera casi regular sobre el periodo considerado. Por último, si las formas insólitas de la filmación, de la producción y de la difusión se han revelado en esta época, se las integrará de tal manera que midan el margen de "no conformismo" dejado a los cineastas.

Esta segunda etapa aporta una cuadrícula que indica las zonas de visibilidad y las partes oscuras, los tipos de construcción, los puntos sensibles, las formas de temporalidad, los modos de construcción social, etc. Sin establecer un desglose riguroso, contentándonos con varias vistas de una película, se controlará esa cuadrícula sobre una muestra ampliada, agrupando los filmes que han atraído el máximo de espectadores, y los que han provocado los debates más importantes. En esta etapa debo confesar una gran vacilación. La mejor solución habría sido recurrir a la informática; habría sido relativamente fácil establecer una lista de normas, y después proceder a un análisis dicotómico (respuesta de sí o no) para la mayoría, si no para la totalidad de los filmes de la época en cuestión. El interés de esta descomposición no consistiría en aportar datos cifrados, sino en echar las bases de un análisis factorial de las correspondencias que permitiera precisar la estructura lógica de la totalidad de las respuestas obtenidas. Semillante análisis, que ciertamente modificaría nuestra manera de considerar los filmes, aún está por hacer. Antes de atrevernos a aplicarlo a una serie

¹ El éxito de un filme es difícil de apreciar. Las reacciones de la prensa, las declaraciones de los cineastas a este respecto me parecen particularmente sospechosas; uno de los filmes de los que vamos a hablar, *El grito*, fue fusigado por la crítica, y sus realizadores manifestaron muy claramente su desesperación, lo que no impidió que el filme dejara considerables ganancias. Por muy insatisfactorio que sea, no veo más que un criterio: las entradas. Un filme es un éxito cuando aporta una ganancia a quienes lo han realizado.

de realizaciones, habría que probarlo sobre un filme; no habiendo quedado siquiera esta etapa, no puedo resolverme a recurrir a ello en esta obra. Por tanto, me he atendido a la verificación sobre una muestra ampliificada; como entonces sólo se trata de una prueba de no-contradicción, sólo señalo las discordancias marcadas por relación a la cuadrícula.

Siendo Italia el campo del experimento, consideraré, saltando el parentesis de los años de guerra con Alemania (1943-1945), seis filmes repartidos casi regularmente sobre doce años:²

- El bandido* (1946)
- Ladrones de bicicletas* (1948)
- Achtung, Bandisti!* (1951)
- Viaje en Italia* (1953)
- La Strada* (1954)
- El grito* (1957)

Los seis filmes: han logrado considerable éxito,³ y tres entre ellos (*Ladrones de bicicletas*, *La Strada*, *El grito*) han tenido una carrera internacional. Se encontrará, en la filmografía, la lista de los que han contribuido a la realización: los seis equipos son muy distintos, pero engloban la mayor parte de los nombres asociados a la evolución del cine italiano durante los cincuenta. Dos filmes resaltan en la serie: *Ladrones de bicicletas*, filmado sin estrellas, con no-profesionales, y producida por el realizador, *Achtung, Bandisti!*, producido por una cooperativa. Tales son las excepciones que indican la posible liberación de las reglas del medio cinematográfico.

MATERIAS, RELATOS, TEMAS

Un filme empieza a nacer cuando alguien propone un asunto. La anécdota no es el filme, pero sí le sirve de pretexto. Las "historias" evocadas en los filmes de una misma serie, ¿son completamente distintas las unas de las otras u obedecen a ciertas reglas? Para examinar desde este punto de vista nuestra muestra, antes habremos de recordar el argumento de los filmes estudiados:

² Las fechas son del fin de cada realización, que no siempre coinciden con los estrenos en las salas.

³ En el sentido antes indicado. Los dos mayores éxitos fueron *Achtung, Bandisti!* y *La Strada*, que han cubierto tres veces sus gastos tan sólo en el mercado nacional; también los demás filmes han dejado ganancias.

El bandido: Ernesto (Amedeo Nazzari) vuelve de la cárcel. En Turín, bombardeado, no encuentra ni su casa ni a su familia. Junto con una mujer (Anna Magnani) se pone a la cabeza de una banda de *gangsters*. Después de diferentes asaltos, la mujer lo traiciona, y es muerto por la policía.

Achtung, Bandisti!: Un grupo de resistentes vive en las montañas que dominan Génova. Los alemanes quieren desmontar las fábricas y deportar a los obreros con el material. Mientras la población organiza una resistencia pasiva, los patriotas descienden, aseguran la evacuación de las máquinas y de los trabajadores. Varios mueren, los otros vuelven a la montaña.

Viaje en Italia: Una pareja inglesa viaja por la Campania. Las relaciones son tensas, la mujer (Ingrid Bergman) se siente olvidada, y deciden divorciarse. En el último momento, la asistencia a una procesion produce un choque y reúne a los esposos.

La Strada: Un atleta de feria (Anthony Quinn) compra a unos campesinos a una joven retrasada mental, Gelsomina (Giulietta Masina) a la que lleva en sus giras: van de aldea en aldea, se detienen cerca de Roma, vuelven a partir. Gelsomina se encariña con un acróbata que trabaja con ellos: el atleta mata al acróbata. Gelsomina se vuelve totalmente neurasténica, y el atleta la abandona.

El grito: Irma (Alida Valli) abandona a Aldo (Steve Cochran). Él se va de la aldea, se detiene un tiempo más o menos largo en distintas casas, en canteras. Cuando vuelve, Irma vive con otro. Él se mata.

A primera vista, los temas varían completamente de un filme a otro. Si aplicamos el método seguido para *Ossessione* (delimitación de los segmentos aislables, construcción de un esquema narrativo, estudio de las relaciones entre secuencias) los contrastes se atenúan. A partir de una situación de crisis, los argumentos encadenan episodios que forman, cada uno, una microunidad enlazada a las otras unidades por el hilo del desarrollo cronológico: nuestros filmes no tienen ni saltos atrás ni escenas cronológicamente indeterminadas, se atienen a las dos soluciones observadas en *Ossessione*, linealidad rigurosa o, quizá más raramente, puesta en paralelo de episodios contemporáneos que se desarrollan en lugares diferentes. Esta alineación de las etapas de la historia sobre un eje temporal continuo es característica del cine italiano, como de la mayor parte de los cines occidentales de mediados del siglo XX. Semejante comprobación no tiene nada de original, y se ha hecho a menudo, pero muchas investigaciones se limitan a poner en evidencia el modelo dominante, y casi no van más allá. Si el relato lineal es, sin duda, el cuadro impuesto a la mayoría de los filmes hacia 1950, hay que considerar las modalidades particulares que reviste en el conjunto considerado, ya se trate de los filmes de un periodo, de los de un equipo, del cine de un país, de realizaciones centradas sobre un tema, etcétera.

LA CONSTRUCCIÓN

El análisis de los fotogramas es una operación intermedia que no deja de tener riesgos: al detallar las representaciones, al intentar compararlas, se termina por olvidar que las imágenes se refieren a un movimiento que su importancia como su contenido. El espectador absoluto del filme, que lo distingue de la emisión radiofónica o del teatro, reside en el encadenamiento de los planos, y la investigación pasa al lado del hecho fílmico si se olvida de esta dimensión. A menos que el espectador haya tomado de una cubeta trozos de película tomados en diferentes situaciones y los haya pegado uno al cabo del otro, al azar, un filme alinea sus materiales visuales y sonoros según cierto número de reglas que le son propias, o que pertenecen a los grupos fílmicos en los cuales se inserta; ya hemos convenido en llamar construcción a la puesta en vigor de estas reglas.¹⁰

Al construir los filmes, los cineastas interpretan a su espectador —no a los espectadores futuros, sino al espectador hipotético que los realizadores se dan, necesariamente, como testigo—, y el grado de convivencia que tratan de establecer con él constituye la "legibilidad" de su realización. Seméjante noción evidentemente es relativa: tal filme que sus contemporáneos consideraron excelente nos parece hoy insoporrible, así como otro que no comprendieron nos parece lúcido: la legibilidad sólo se aprecia en relación con las normas de la época que sirve de referencia. A diferencia de las lenguas naturales, el cine no tiene "gramática": las lenguas juegan con un número limitado de combinaciones, estables durante bastante tiempo, y cuyos principales caracteres se pueden precisar; las combinaciones fílmicas son infinitas, inclasificables; ningún encuadre, ningún enfoque, ningún movimiento de cámara tienen significación fija. Sin embargo, en un mismo período, se reconocen constantes: *Ossessione* nos ha permitido poner en evidencia los procedimientos que sirven para envolver al espectador en el desarrollo del filme, para evitarle toda sensación de ruptura brutal, para guiarlo hasta el epílogo. Efecto de reconocimiento, montaje adicional, exploración sistemática del espacio, uso controlado del campo-contracampo, son aprovechados sin modificación notable en nuestra serie y en la casi totalidad de los filmes que son testimonio de la existencia, en Italia, a mediados del siglo XX, de un modelo estándar aceptado por la mayoría de los cineastas.

¹⁰ Algunos investigadores prefieren utilizar el término de montaje, que pertenece al vocabulario del cine, pero que corre el riesgo de crear un equívoco. Con el término de construcción yo designo el conjunto de las operaciones que se relacionan con el material fílmico, es decir, la toma de vistas, el montaje, la sonorización.

El cine —¿es necesario repetirlo?— transmite representaciones y esquemas sociales, corta fragmentos del mundo exterior, que constituye en unidades continuas, los filmes, que impone al público. Cualquiera que sea el período considerado, la investigación histórica debe concentrarse, en primer lugar, en los medios utilizados para alcanzar el público: dicho de otro modo, en la legibilidad; ¿cuáles son los procedimientos de exposición admitidos, tolerados, reprobados? ¿Qué convenciones forman unanimidad y qué otras pasan por aberrantes o revolucionarias? ¿Cómo aborda el cine al universo sensible, siguiendo qué reglas lo divide, cómo encadena las imágenes y los sonidos, qué coherencia busca?

Esta investigación, cuyo principio parece sencillo, tropieza con serios obstáculos. El primero es el desconocimiento del carácter contingente de la expresión fílmica. Las normas que hemos notado en Italia, hacia 1950, eran totalmente ignoradas por los contemporáneos: la forma dominante pasaba por la única solución posible, por el "lenguaje cinematográfico" por excelencia, remate y culminación de las etapas anteriores; y los críticos, dejando de lado el modo de relación con el espectador, no hablaban sino de la intriga, del juego, del desempeño de los actores y del carácter del personaje. La crítica de mediados del siglo tiene sus herederos y, aún hoy, quienes reducen el análisis fílmico al estudio de los argumentos o de los temas se niegan a admitir que las imágenes cinematográficas son imágenes construidas. Sin embargo, las normas del "cine clásico" han sido cuestionadas en el tercer cuarto del siglo XX: el rechazo de la legibilidad, la desconstrucción sistemática han conquistado su lugar al lado de la legibilidad; habituados a ver estallar las formas, nos ha costado trabajo reconocer que otras épocas han conocido una expresión cinematográfica estable y regulada. Una conciencia excesiva de la contingencia desemboca, paradójicamente, en cierto número de trabajos, en el callejón sin salida ante los caracteres específicos del "cine clásico", o, para ser más precisos, de múltiples aspectos de ese cine. Sin emprender un estudio completo, que rebasaría los límites de este libro, deseo indicar, a partir de nuestra muestra, cómo podría desarrollarse un análisis de la construcción.

Nos apoyaremos en el primer segmento de *Ladrones de bicicletas*, con-junto de veintitún planos que resumiré brevemente:

1. P.M. En lo alto de una escalera, fotografiado de frente, un hombre, con traje y chaleco, llevando unos papeles en la mano, grita: "Ricci, Ricci, ¿dónde está Ricci?" Abajo, de espaldas, una multitud de hombres en blusas o en camisa levantan la cabeza. Una panorámica para seguir al hombre que se abre paso entre la multitud gritando "Ricci" (foto 49).

2. *pa.* Al fondo, edificios de un gran edificio (foto 5); panorámica de izquierda a derecha, siguiendo al hombre que escora (fotos 50 a 52).
3. *pa.* Panorámica sobre el mismo edificio que se une a un hombre sentado, le llama ("Ricci, ¿estás solo?"). Ricci se levanta y ambos parten, seguidos en panorámica de derecha a izquierda.
- 4-7. *pa.* En campo-contracampo, el hombre del chaleco, tomado bajo el mismo ángulo que en el plano 1. y Ricci. El hombre del chaleco indica que se ha encontrado un trabajo para Ricci (fotos 53 a 56).
8. *pa.* Plano picado sobre la muchedumbre.
- 9-10. Campo-contracampo de los dos interlocutores, como en 4-7 (foto 57).
11. El genio, como en 8 (foto 61).
- 12-20. Campo-contracampo de los interlocutores (fotos 59 y 60).
21. Ricci parte, seguido en panorámica (fotos 61 a 63).

El plano 1 muestra un decorado, y una relación de arriba abajo, superior-inferior que confirma la oposición entre el traje y las camisas; introduce la acción por el llamado a Ricci. El aparte de este plano es bastante considerable: cuadro, información sobre la situación, indicación sobre la espera de un tal Ricci.

Los planos 2 y 3 operan: dos desplazamientos en sentido contrario, que nos llevan al punto de partida; pese a esta escapada, la acción queda bloqueada en un cuadro único, el del plano 1. Fuera del signo "gran conjunto", la aportación de estos dos planos es reducida.

El héroe anunciado de 1 a 4, por su nombre, por su silueta, es plenamente reconocido en 5; aquí, el filme procede más o menos como *Ossessione*, y como la mayor parte de los otros filmes contemporáneos. Entre 4 y 20, se desarrolla una doble serie de campos-contracampos, uniendo por una parte al hombre del traje y a Ricci, y, por otra parte, a esta pareja y el resto del genio. La imagen marca claramente el cambio de categoría que se ha producido en favor de Ricci: ha subido la escalera, trabajo conversación con el hombre del traje; si no es su igual, si se distingue de la multitud de quienes se han quedado abajo. Las imágenes, que se suceden de manera relativamente mecánica, van acompañadas de informaciones orales concernientes a la vez a lo que está fuera del campo (desempleo, condiciones de busca de trabajo, categorías más afectadas), el héroe y la continuación de la acción (Ricci necesita tener una bicicleta para ocupar el empleo propuesto). El plano 21 no añade nada.

Combinación de algunos movimientos de cámara y de planos fijos mon-

¹¹ Plano americano: el plano incluye la cabeza, el busto, la parte superior de las piernas.

tados en campo-contracampo, la construcción de este segmento es extremadamente sencilla. Reposa sobre una asimetría que se debe a la vez a las posiciones de la cámara y al lugar que ocupa en el desarrollo de la ficción. Los campos-contracampos nos dan una información densa y múltiple, tanto visual como oral; sólo ellos son indispensables para lanzar la anécdota. Por el contrario, los planos 2-3 y 21 parecen excedentes, y no hacen más que llenar los intervalos vacíos desde el punto de vista de la ficción. Esos pasajes intermedios se alojan en los tiempos muertos del filme, lo que nos lleva a designarlos como "encadenamientos". Sin embargo, si están aprisionados por la anécdota, permanecen parcialmente ajenos: parentesis descriptivos, o más bien exploratorios, captan un horizonte en torno de una silueta y, por su doble movimiento (desplazamiento de la cámara, desplazamiento de los personajes en el campo), subrayan que, sin duda, estamos en el cine.

La historia del desempleado que parte en busca de su bicicleta podría ser realizada de varias maneras muy distintas, que nos darían otros tantos filmes distintos. Así, no sería inconcebible que la realización consistiera en un montaje de grandes planos sin ningún encadenamiento, o que se filmara en grandes planos fijos en el seno de los cuales se desplazarían los personajes. El carácter específico de *Ladrones de bicicletas* es la conjugación de dos formas filmicas principales. Ahora bien, esta construcción, con variantes y complicaciones diversas, interviene en todos los filmes de nuestra muestra. Si pretendiéramos concentrarnos en los filmes italianos de los cincuenta, sería menester tomar en cuenta esos matices y recordar el conjunto de los procedimientos que hemos revelado a partir de *Ossessione*, pero no es esto lo que aquí nos interesa. Hablamos esencialmente de lo visible y comprobamos que no se limita a una serie de puntos de vista diferentes; después de haber analizado las imágenes en sí mismas, conviene considerarlas en su lugar en el filme, en relación con las otras imágenes insertadas antes y después de ellas. En nuestro ejemplo, la ciudad o periferia está insertada por el carácter del parentesis asignado a los planos 2 y 3; la tendencia a eclipsar los barrios periféricos no sólo reside en la pobreza de los signos que la hacen reconocer; también se debe a la construcción del primer segmento. Por el contrario, en otros momentos del filme, en particular en las escenas que se desarrollan en los barrios populosos de Roma, los encadenamientos se desarrollan, la exploración de los lugares por grandes panorámicas triunfa sobre los diálogos en planos fijos; acciones o informaciones no tienen más que importancia secundaria.

Unidades sencillas, que designan grupos, objetos, lugares, los signos y

los semas están integrados a conjuntos de grado superior, escenas, secuencias, fragmentos, el filme entero, en el interior de los cuales toman una significación distinta de la que tienen aisladamente. Según las necesidades de la investigación, se progresará de los elementos separados a la construcción del conjunto donde, partiendo del filme considerado globalmente, se evaluará el lugar asignado a cada imagen, siendo la única regla imperativa la de tomar siempre en cuenta todos los términos de la cadena fílmica. Desde hace algunos años, ciertas investigaciones se han dedicado a tipos profesionales (el médico, el profesor), a grupos (los colonizados, los militares) vistos a través de series de filmes; por muy minuciosos que sean, estos estudios son inútiles si tratan los fotogramas independientemente de su inserción en cada filme.

El objetivo que nos hemos fijado es examinar los filmes como expresiones ideológicas, es decir, como manifestaciones parciales del sistema de simbolización que es la ideología de cierta época. Nos hemos negado a limitar la ideología a una suma de caracteres o de definiciones; no basta mostrar que el desempleado de *Ladrones de bicicletas* vive en la periferia, está aislado, se desenvuelve mal, que el obrero de *El grito* está empleado en una refinería, vive en una pequeña ciudad, posee una casa, tiene dificultades domésticas; estamos tratando de revelar la ideología en la selección de los puntos de vista fotográficos, y en su reutilización; la expresión ideológica no es ni la escalera con el burócrata en alto ni los desempleados abajo, ni la ojeada sobre los grandes conjuntos; tampoco es el campo-contracampo ni la panorámica: es la puesta en relación de estos datos elementales y, más generalmente, la combinación de las unidades de diversos grados sobre la totalidad del filme, lo que quiere decir que el análisis ideológico de un filme no se separa de un largo trabajo sobre su construcción.

TIEMPO-ESPACIO

La puesta en relación de las unidades de base (contenido de las imágenes, sonidos, toma de vistas) no es simultánea; se modifica a medida que la proyección se desarrolla, lo que nos obliga a interrogar sobre el lugar que el tiempo desempeña en la construcción. Al contrario de lo que a menudo se supone, el tiempo fílmico no es un "tiempo vivido", puramente subjetivo y abandonado a la fantasía del espectador; regulado por mecanismos de asociación precisos, cuyo detalle generalmente descuida el público pero que son sensibles por poco que se les preste atención, contribuye a poner en perspectiva, unos respecto a los otros, los elementos que constituyen el

filme. Un retorno a nuestra muestra nos ayudará a precisar cómo participa en el funcionamiento ideológico del cine.

El primer segmento de *Ladrones de bicicletas* nos lleva a lo que habíamos observado ya en *Ossessione*: el tiempo de la historia se adhiera a la duración de la proyección; la secuencia dura tanto como la llamada del hombre del chateco, la carrera del hombre entre la multitud y la de Ricci; la discusión en lo alto de la escalera; los movimientos de la cámara y la continuidad del diálogo aseguran que no haya ninguna interrupción. Salvo en *La Strada*, donde ciertas sucesiones de disolvencias marcan a veces los largos desplazamientos del atleta y de Gelsomina, nuestra serie casi no conoce variaciones sobre este punto: contruados por asociación de fragmentos temporalmente homogéneos, nuestros filmes se limitan al presente, y sólo se desarrollan en lo inmediato.

Semejante idea preconcebida constituye una opción sobre la organización del relato. El cine no dispone, evidentemente, de inflexiones que precisen que los verbos deben conjugarse en pasado, en presente o en futuro, pero tiene otros medios para significar la vuelta atrás o la anticipación; en particular, puede emplear contrastes visuales como el cambio de ropas, las transformaciones de detalle de un mismo decorado, el súbito envejecimiento o rejuvenecimiento súbito de un personaje; jugando sobre las variaciones de época, está capacitado para dar un espesor temporal a la anécdota. Permaneciendo en el presente, tiene manera de desarticular la marcha de las cosas, de precipitarla por la elipse, de hacerla más lenta por la repetición. Hemos llamado "tiempo del relato" a esta temporalidad fílmica fundada sobre rupturas, sobre hiatos más o menos perceptibles que hacen que la continuidad no siempre sea evidente de un plano al otro y que la anécdota no se inscriba plenamente en la duración de la proyección, desbordándola en ciertos puntos y, en otras ocasiones, no llegando a llenarla. El cine italiano de los cincuenta no utiliza la flexibilidad de los tiempos; ignorando el tiempo del relato, se fija en el instante, elimina toda especie de memoria (los personajes prácticamente nunca tienen pasado, se limitan a lo que se ve que son en la pantalla) y se atiene a la anécdota. Ocupado por los diálogos o por los desplazamientos, o, dicho de otra manera, por los campos-contracampo y las panorámicas, el tiempo es neutralizado, ocultado por la palabra o tomado por su cuenta por los cambios de lugar, y retraducido en términos espaciales. La mayor parte de las escenas que no se limitan a un diálogo integran cambios de lugar. Más aún, los propios filmes, cuando se les considera en su conjunto, son itinerarios, o curvas, que parten de un punto y vuelven a él. *Ossessione* comenzaba en un camino donde un

camión dejaba a Gino, y terminaba en un camino donde Gino, escapando de la gente del albergue, chocaba con otro camión. *El bandido* comienza con el retorno de Ernesto a Turín, y termina cuando éste vuelve a irse. Sabemos que el desempleo de *Ladrones de bicicletas* sale de su periferia, atraviesa los círculos de la ciudad hasta llegar al centro, nuevamente los atravesamos y vuelve a los alrededores. En *El grito*, Aldo abandona la aldea, circula y regresa; los patriotas de *Achtung, Bandits!* descienden de la montaña, recorren Génova, vuelven a subir. Si quisiéramos analizar esos filmes y la mayor parte de sus contemporáneos, habría que considerar la imbricación de diversos tipos de desplazamientos jerarquizados: los unos en relación con los otros, desde el simple paseo por la plaza hasta el recorrido global que designa la realización. Al darse como único útil las dos categorías: desplazamiento e intercambio de palabras, y al reagrupar las pequeñas unidades en subconjuntos y después en conjuntos, se describirían casi integralmente los filmes de este periodo.

Mediante este ejemplo acaso se comprenda mejor la importancia de la construcción, que no es una simple alineación de fotogramas, sino un agenciamiento de formas filmicas a través del cual se encuentran manifestados el tiempo, el espacio o el sistema social, o relaciones entre grupos e individuos. La construcción causa, en el cine del que nos ocupamos, la abolición del pasado y del futuro, la supresión del tiempo en provecho de un movimiento que se cierra sobre sí mismo, el repliegue sobre la anécdota limitada a una sucesión lineal de acontecimientos. Al hacerlo, pone en pie un modelo cronológico que es uno de los aspectos de la ideología desarrollada por los filmes de los cincuenta.

Oculto en la ficción, el tiempo reaparece a través de lo que está fuera del campo. Ya habíamos señalado, hablando de *Ossessione*, la importancia del tiempo social, anteriormente conocido por el espectador que percibe fugitivamente sus marcas (el calendario, las fiestas del 15 de agosto) y lo restituye como trasfondo de la anécdota. El estudio de nuestra muestra nos obliga a precisar lo que no habíamos podido ver más que de manera muy general en un solo filme.

La anécdota de *El bandido* se desarrolla durante el otoño y el invierno de 1945-1946, la de *Achtung, Bandits!* en el invierno de 1944-1945; los dos filmes introducen una noción que aún no habíamos encontrado, la del tiempo histórico, lo que nos obliga a considerar nuevos problemas. Algunas realizaciones muestran su referencia histórica por menciones gráficas (*Europa 51*: en ciertos filmes, se introduce un cartón que dice "en tal año, ocurrieron tales acontecimientos") o alusiones precisas aportadas por el

Ladrones de bicicletas



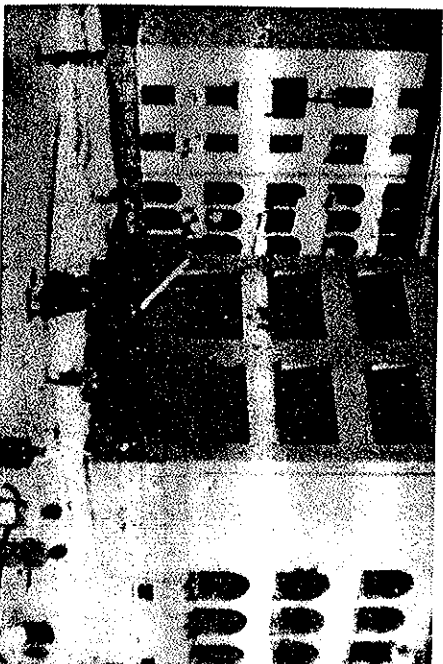
1

Europa 51



2

Ladrones de bicicletas



3



46
Ladrones de bicicletas
Roma



47
Ladrones de bicicletas
Roma



48
Ladrones de bicicletas
Suburbio

diálogo. Sin embargo, en general, no se menciona ninguna fecha; ¿cuáles son, entonces, los indicios que permiten al público, por enfoques sucesivos, reconocer el periodo? Se trata, nuevamente, de representaciones: ¿qué imágenes, qué grupos de imágenes designan, sin grave riesgo de error, la Edad Media, el siglo xviii o los mediados del siglo xx? Y, una vez hecha esta precisión, ¿qué vista del periodo presenta el filme? Así, ¿cómo es la vida en Turín, a fines de 1945, según *El bandido*?

Esta primera pregunta se remite a la visión del pasado, lejano o muy próximo, que transmiten los filmes; concierne, en el fondo, a lo "visible" considerado desde el punto de vista del historiador. Viene a añadirse otro problema: ¿qué nexos establece el cine con la cronología? En este plano, nuestra muestra, con dos filmes que ofrecen una fecha, corresponden mal a su época. De 1945 a 1960, menos de 80 realizaciones se refieren a un momento histórico; se trata de un número muy pequeño de filmes dedicados a la Edad Media (*Francisco, juglar de Dios*, 1949, es el más célebre), a los tiempos modernos, al siglo xix (14 realizaciones, la mejor conocida de las cuales es *Senso*, 1954), de dos filmes sobre la época fascista (*Los años difíciles*, 1947; *Cronica de los pobres amantes*, 1953), de treinta y cinco producciones que evocaban la guerra o la postguerra. Una de cada tres veces, la historia no es más que pretexto para una exhibición de ropajes; los dos periodos "fuertes" de la Italia contemporánea, el *Risorgimento* y el fascismo, se encuentran prácticamente censurados. Y el único origen aceptado, en cierto número de filmes, por lo demás escaso, es la guerra, es decir, en realidad, los dieciocho meses de la ocupación alemana (septiembre de 1943-1945) y la ocupación aliada. Como los personajes que pone en escena, el cine italiano no tiene memoria; si encuentra la actualidad (el desempleo de *Ladrones de bicicletas* percibe una reunión sindical; al final de *El grito*, Aldo se cruza con una manifestación organizada contra las expropiaciones), la rodea con suficiente rapidez para que no sea fecha-ble, y se refugia en un presente ahistórico.

Sustraido de este modo a la cronología, el tiempo, sin embargo, no está desorganizado. El periodo durante el cual se desarrolla la anécdota está bien definido, a veces casi al día (*Ladrones de bicicletas*, *Viaje en Italia*), y más a menudo, en el espacio de varios meses. Los filmes se refieren así a dos divisiones del tiempo, que conciernen, la una, a las actividades cotidianas, la otra al encadenamiento de las estaciones. La imagen, que evidentemente distingue el día y la noche, sitúa igualmente las ocupaciones diurnas (intercambios, desplazamientos, confrontaciones) y las ocupaciones nocturnas (distracciones, reposo). Entre las jornadas, la toma de vistas esta-

blece diferencias: el paso de los protagonistas (lento, como frenado y sin objeto), su atuendo, sus lugares de reunión (iglesia, baile, estadio) aislan los días feriados y los oponen a los ordinarios. Desde el punto de vista de la ficción, esos contrastes en general no tienen ninguna importancia, y la precisión de las secuencias no habría de tomarlos en cuenta; es la imagen la que, yendo más allá de lo que requiere la anécdota, manifiesta el "clima" del domingo o de las vacaciones. Algunas anotaciones sencillas bastan para distribuir el tiempo entre actividad y reposo.

La estación, o las estaciones, son igualmente fáciles de precisar: sol, lluvia, viento y nieve aportan los indicios necesarios. Aun cuando el clima aporte su contribución, también se trata de un tiempo socializado, en la medida en que las variaciones meteorológicas son presentadas en relación con la situación de los personajes. En cada caso particular, se explica más o menos la intervención de esos fenómenos (*El bandido*: el frío agrava la miseria de los italianos después de la guerra; *Achtung, Bandits!*: el invierno obstaculiza a los patriotas, etc.). Pero de esta manera no se puede justificar ni la constancia de las notaciones climáticas, ni la insistencia con que se les pone en relieve (enormes huracanes, sol quemante), ni, sobre todo, su regreso sistemático de un filme a otro: el agua (lluvia, humedad estancada) interviene en cinco de nuestros seis filmes, y cuatro de ellos muestran paisajes de nieve. El clima, con sus variaciones regulares, presentadas idénticamente de una realización a la otra, impone, bajo el desarrollo limitado de la anécdota, la permanencia del tiempo meteorológico.

La puesta en acción de la temporalidad es, en el cine italiano de los cincuenta, asombrosamente coherente. El tiempo no es aquí una peripecia, un detalle, un recurso de la ficción; presente en la imagen, traducido por la construcción, se confunde con el conjunto del filme, lo que hace que se le olvide fácilmente. Sin embargo, sitúa la anécdota particular de cada realización en una perspectiva general que es fundamentalmente ideológica, puesto que implica una relación entre la historia narrada por el filme y la inexistencia de la Historia. Adosado, en el mejor de los casos, al período de la ocupación, y más frecuentemente privado de trasfondo, el presente se confunde con lo inmediato, con la acción o el desplazamiento del instante. La anécdota, especie de rizo al término del cual el héroe vuelve a su punto de partida, se integra al ciclo de las estaciones; la Historia es eliminada en provecho de una naturalización del tiempo concebido como un perpetuo retorno, como la alternación sin fin del trabajo y del reposo, del estío y del invierno.

Para mejor centrar el problema, he efectuado el análisis de la serie que

utilizamos como referencia, pero lo esencial sigue siendo ver cómo abordar la cuestión con cualquier conjunto filmico. Nuestro estudio de *Ossessione* nos había permitido distinguir el tiempo de la ficción y el tiempo del relato. Que sean o no sean evocados en fila, los acontecimientos que constituyen la anécdota se encadenan unos a otros, y los más recientes dependen, eventualmente, de los anteriores, mientras que lo inverso nunca ocurre. El cine puede hacer coincidir el relato con la anécdota, o minar la ficción desarrollando otras formas de puesta en relación de los acontecimientos: en el primer caso, juega con la evidencia y la lógica consecutiva; en el segundo, con la contradicción y la ambigüedad. Ciertas investigaciones recientes han puesto en relieve esta oposición y mostrado como el tiempo filmico, lejos de constituir una forma *a priori*, era un producto de la construcción cinematográfica. Los historiadores no consideran indiferente la adopción masiva de una solución, tal como se produce en Italia a mediados del siglo XX, o, al contrario, la coexistencia de modelos distintos, pero no es posible quedarse allí, y hay que tomar en cuenta, asimismo, el tiempo socializado.

Dependiente a la vez de la observación empírica (meteorología), de la tradición cultural (cronología) y del sistema de producción (relación entre trabajo y reposo), el tiempo socializado es un conjunto de convenciones que permiten medir y clasificar las actividades de un grupo humano. La elección de algunas de esas convenciones, por ejemplo la fijación o la no fijación de un origen, la insistencia puesta en lo inmediato o en el largo plazo, la preponderancia atribuida a la corriente histórica o al retorno de las estaciones revelan una manera de describir y de clasificar los fenómenos sociales. Definidas en el cuadro de la sociedad global, las unidades que sirven para separar el tiempo no tienen nada de específicamente cinematográfico, pero el cine las utiliza, directamente al integrarlas a la imagen, indirectamente por la manera en que se conjugan o se oponen el tiempo del relato y el tiempo de la ficción. La manera en que las tres temporalidades (social, ficticia y narrativa) se articulan constituye, con igual derecho que la extensión de lo visible, uno de los instrumentos a través de los cuales el cine traspone el universo sensible, y el análisis de los filmes como expresiones ideológicas pasa por una evaluación de su funcionamiento temporal.

LOS PUNTOS DE FIJACIÓN

Ya hemos observado la importancia de los cambios de lugar en las series de filmes que estudiamos: si nos apegamos a los meros desplazamientos, sin prestar atención a la anécdota, comprobaremos no sólo que desempeñan

un papel considerable, sino que están apoyados por numerosas imágenes de caminos, de vías férreas, de vehículos, de sujetos en movimiento. Aquí y allá, las necesidades de la ficción justifican la elección de tal itinerario, la introducción de tal camioneta, pero nada, en ninguna anécdota, explica el retorno sistemático ni la multiplicación frecuentemente arbitraria de las alusiones a los transportes y a los viajes. Tomemos el principio de *El bandido*: una locomotora avanza hacia el espectador; ruedas, hornos, de nuevo ruedas, vagones, puertas, varias veces en sucesión; el primer segmento se limita a la presentación de un tren que no tiene ninguna importancia para el desarrollo de la anécdota. Sin hablar de *La Strada* ni de *El grito* que, por definición, son itinerantes, señalaré que *Ossessione*, abierta y cerrada ante el camino, es atravesada por series de camiones y por un tren; que *Achtung, Bandits!*, comenzada y terminada sobre el camino por donde marchan los patriotas, igualmente está llena de vehículos; que la bicicleta, el auto y el tranvía están en el centro mismo de *Ladrones de bicicletas*. El punto culminante llega en el *Viaje en Italia*, en que la tercera parte de las escenas se desarrolla en el interior o al lado de un vehículo. La crítica de 1953 reaccionó curiosamente a propósito de este filme: favorable, olvidó la parte enorme confiada a los automóviles; hostil, acusó a los realizadores de usar "relleno". Si nos atenemos al argumento, la multiplicación de los vehículos realmente parece inútil o molesta. En lo que nos concierne, hemos reconocido que ninguna imagen era indiferente y que la toma de vistas correspondía siempre a una determinación anterior de lo visible. No excluye el hecho de que el equipo de *Viaje en Italia* haya emborrinado rollos para completar una historia demasiado corta; pero, en lugar de filmar calles, casas y gente, ha filmado automóviles, y esta insistencia nos interesa, tanto más cuanto que coincide con una tendencia generalizada en el cine de la época.

Llamaremos "puntos de fijación" a un problema o un fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series filmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción. Como el ejemplo de los vehículos puede parecer demasiado tenue, nos detendremos en otro caso, antes de definir el lugar de los puntos de fijación en nuestro estudio.

En el segundo segmento de *Ladrones de bicicletas*, Ricci, al que se ha propuesto un trabajo, se encuentra con su mujer, que ha ido por agua a la fuente. Ambos vuelven a la casa con cubetas. El plano 28 nos muestra el descanso de la escalera. El 29, se encuentra en el interior, en un pasillo:

Ricci permanece inmóvil; la mujer, seguida por la cámara, lleva su balde a la cocina, y vuelve por el de su marido (fotos 65 a 68). En el plano 30, Ricci entra en la habitación (69 a 71). En 31, la mujer, seguida por la cámara, pasa de la cocina al dormitorio y luego vuelve a la cocina. Una sucesión de movimientos nos da una vista completa del apartamiento (fotografías 70 a 74); la vista se lleva a efecto bajo la dirección de la mujer, única que recorre todas las habitaciones, mientras que Ricci de pronto se queda inmóvil.

La exploración del espacio doméstico por la cámara, fijada en uno de los personajes, es común a un gran número de realizaciones de este periodo; ya la hemos encontrado, en el capítulo precedente, al interrogarnos sobre la definición del plano, al hacer el recorrido de una cocina tras los pasos de una mujer, y volvemos a encontrarla, en *Viaje en Italia* y *El grito*, y de tal manera semejante a lo que acabamos de describir que sería inútil repetir las mismas cosas a propósito de estos filmes.¹² ¿No es ésta una simple marca de realismo, y no hay ocasión de descubrir, gracias al cine, la vida cotidiana de las familias italianas? A fuerza de ver pasillos, cocinas y dormitorios, he terminado por dejarme llevar y he intentado un estudio sistemático de todo lo que la toma de visión nos transmite. El resultado es decepcionante. Me limito a la cocina de *El grito*, totalmente revelada en tres planos: se trata de un rectángulo de cerca de 12 metros cuadrados, pintado de blanco, con dos puertas con cristales que dan al exterior, y una puerta que da al dormitorio; el mobiliario incluye un fregadero sobre el cual hay una vitrina, una cocina eléctrica vieja, una mesa, una silla, un aparador barnizado y un aparador laqueado. Este inventario ridículo, repetido de filme en filme, no nos enseña nada útil. Así pues, hay que apartarse de los objetos, del decorado para volver a lo esencial, que es la insistencia maníaca con la cual se exploran las casas.

Partiendo en busca de su bicicleta, Ricci visita tres apartamientos donde casi no encuentra mujeres. La situación parece diferente al comienzo de *El grito*, puesto que Aldo, a solas, recorre la cocina. En realidad, esta visita es preludio de una ruptura que Irma no ha anunciado, pero que la soledad del hogar hacía presentar a Aldo. Al volver a Turín, Ernesto no tiene casa; por consiguiente, no tiene mujer; recorre las calles hasta que una mujer lo recoge y lo instala en su casa; en cuanto la mujer lo deja, vuelve al camino.

¹² Estos filmes presentan otros interiores, y no son alojamientos: Monte de Piedad, alcaldía y comisariado, en *Ladrones de bicicletas*; museo en *Viaje en Italia*; alcaldía y hospital en *El grito*. No hay ninguna exploración de esos diferentes lugares; así, la escena del Monte de Piedad es tratada casi únicamente en campo-contracampo.

La Strada se desarrolla casi exclusivamente en exteriores: aquí, no puede haber hogar, en la medida en que Gelsomina es retrasada y el atleta asume todas las responsabilidades; la inversión de los papeles entraña la supresión del hogar.

La mujer equivale a la casa, y a la inversa. Al nivel de la anécdota, esto no tiene importancia; los papeles femeninos de *El bandido*, de *El grillo*, desempeñados por actrices sumamente conocidas, son secundarios, y se puede resumir correctamente *Ladrones de bicicletas* sin mencionar a ninguna mujer. Hay que aferrarse a la imagen y a la construcción para notar este otro punto de fijación: la pareja mujer-casa.

Pero esa pareja no es, sencillamente, una fotografía objetiva de la situación italiana: dada la importancia de la familia en la península, ¿no conviene estudiarla como un testimonio concreto e inmediato de la realidad italiana? Una tentación más de volver a la "vivencia", que no resiste mejor que las precedentes. ¡Nuestras familias no tienen hijos! Hagamos la cuenta: *Ossessione*, una pareja sin hijos; *El bandido*, un héroe soltero, cuyo mejor camarada tiene una hija única; *Ladrones de bicicletas*: dos niños en casa de los Ricci; *Achtung, Bandits!*: una hija en la casa del único de los patriotas que vuelve al hogar; *Europa 51*: un niño; *Viaje en Italia*: Ingrid Bergman, que desempeña el papel de una inglesa, no cuenta, pero trabaja amistad con una pareja sin posteridad; *El grillo*: una hija. O sea, un promedio inferior a un hijo por hogar, lo que constituye un extraño documento de la familia italiana de los cincuentas (promedio estadístico cercano a 4 hijos por familia). El cine evidentemente no elimina al niño, lo que sería excesivo y llamaría la atención: lo pone al margen, lo reduce a dos situaciones, la del grupo, de la banda de chiquillos de la que ya hemos hablado, y la de figurante al lado de un adulto, para desempeñar el papel de complicitad, y la reproducción, en dimensiones reducidas, del retrato de la persona adulta.

El *status* de la mujer y el del niño no son comparables. El cine no muestra ni la familia tal como existe en 1950 ni la familia tal como la ven los italianos: se polariza en un doble objeto cuyo significado hay que tratar de comprender mejor.

Ossessione propone un modelo de análisis oponiendo las mujeres buena y mala con una doble separación entre la mujer que se aparta y la mujer que se impone, entre el ama de casa ordenada y el ama de casa desordenada; este segundo aspecto viene a duplicar una verdadera división entre ciudad y campo. La mujer buena (citadina) ayuda al hombre, arreglando la casa, la mujer mala va delante del hombre y descuida el hogar. El esquema se aplica a nuestros filmes, pero de manera menos neta y sin que las dos

oposiciones coincidían. El contraste orden-desorden, sumamente habitual, subtraya una división topográfica que apenas oculta una división social. En *Europa 51*, el cuidado del apartamento de Ingrid Bergman, en el centro de Roma, se opone al descuido de las casas de los alrededores; en *El grillo*, es el pueblo el que se convierte en centro civilizado, y allí las casas están bien cuidadas, mientras que la barraca del Delta, donde una mujer recibe a Aldo, durante cierto tiempo aparece en el más completo abandono. No hay aquí un juicio moral explícito, ni condenación del desorden ni glorificación del orden; los dos tipos de organización doméstica son explorados de manera idéntica, aparentemente neutral, como si se tratara de observaciones etnográficas; las amas de casa descuidadas resultan buenas mujeres, y a la inversa (por ejemplo, el papel de Anna Magnani en *El bandido*). La separación visualiza un estereotipo que asimila riqueza y orden, pobreza y desorden, y este estereotipo es tan fuerte que se desplaza, con sus dos términos antitéticos, cualquiera que sea el medio filmado: la morada campesina, desordenada cuando contrasta con la morada urbana (*Ossessione*), se vuelve ordenada cuando contrasta con la morada aislada (*El grillo*). En la pareja mujer-casa, que es una unidad sólidamente constituida para los filmes de los años cincuentas, la casa desempeña la función de un indicador, y nos remite a una división fundamental y muy esquemática de la sociedad.

Ernesto, el héroe de *El bandido*, sigue por la calle a una joven cuyo peinado y vestidos contrastan, por su exagerada elegancia, con los de las otras mujeres; sobre sus pasos, entra en un prostíbulo; después de un momento de espera, lo conducen a un dormitorio en que la misma prostituta, exageradamente maquillada y envuelta en una túnica negra en gran parte abierta, se precipita sobre él, con aire provocador. Golpe de teatro: se trata de su hermana: cambio de toma: la joven se agacha, se alisa el cabello, se pone un impermeable y sale tras su hermano. El paso de la mujer mala a la buena es instantáneo aquí, y la escena, con algunos planos de distancia, muestra los caracteres distintivos de una y después de la otra.¹¹ La mujer mala se delata por los artificios (maquillaje, miradas, actitud corporal) que emplea para imponerse al hombre. El ejemplo de *El bandido* no debe hacernos creer que la mujer mala necesariamente es una prostituta.

¹¹ Inversión trivial: logos de ser-figa: la función de los personajes, el entorno, el espacio, en las diversas configuraciones que presenta. Por ejemplo, en *Europa 51*, Ingrid Bergman visita una familia que la recibe en su casa, pero ella, al salir, se queda en el apartamento que ella misma ocupa, y es ella quien desempeña el papel de mujer mala, al menos en el momento de su salida. En *El grillo*, la prostituta que se encuentra en el prostíbulo, es la hermana de la mujer buena. La prostituta muere poco después. En *Europa 51*, el final de *Ossessione*, es Velma de un accidente: las mujeres malas hacen que

papel de Ania, en *Osessione*, muestra claramente, por lo contrario, que algunas prostitutas saben "quedarse en su lugar".

Con la prostitución quedamos en el núcleo de nuestro tema, pero debemos establecer las perspectivas. La prostituta es, sin duda, el personaje más frecuente en el cine italiano de esta época. Para atendernos a los filmes evocados hasta aquí, hay prostitutas no sólo en *Osessione*, *El bandido*, *Europa 51*, sino también en *Ladrones de bicicletas*, *La Strada* y *El grillo*. Sin duda, tal insistencia merecería una "explicación" sociológica (¿agravación de la miseria en el sur y en las periferias urbanas? ¿Largo acantonamiento de las tropas norteamericanas? ¿Desarrollo del turismo?), explicación que habría que buscar fuera del cine, ya que ninguna realización propone una vista general del fenómeno. De un filme al otro, la apariencia, la conducta, el carácter y los lugares de actividad se transforman, hasta tal punto que la prostituta nunca llega a ser un estereotipo. No se llegan a considerar globalmente las prostitutas, prácticamente atadas a un interior, sino que se las integra a la pareja mujer-casa. En esta unidad, prostituta y ama de casa constituyen dos figuras complementarias: la primera evoca el lujo y el ocio, cuando la segunda representa la pobreza y la tarea doméstica (*Ladrones de bicicletas*, *Europa 51*; cf. toros 75 a 78) y marca, al contrario, la pobreza cuando la mujer casada designa el desahogo (*El grillo*), etcétera.

En torno de un punto de fijación hemos descubierto un vasto sistema relacional. Cuando se propone la síntesis, se llega a una serie de separaciones que parecen demasiado sencillas: primera separación entre el exterior y el interior; el héroe, casi siempre un hombre, va del uno al otro, poniendo pie en el interior sólo para volver al exterior. Otras separaciones, en el interior, entre orden y desorden, mujer legítima y mujer mantenida, mujer buena y mujer mala. ¿Es realmente interesante poner en evidencia semejante modo de estructuración? La pregunta se plantea, en términos idénticos, para cualquier enfoque a una serie filmica; siempre hay que escoger entre el establecimiento de una colección de "hechos" y la definición de un modelo. El modelo es demasiado sencillo, y no aparece en ninguna parte de manera "pura"; en cambio, permite ligar, entre ellos, los datos heterogéneos.

Al estudiar un conjunto de filmes, es posible contentarse con establecer la lista de las similitudes que aparecen entre diversas realizaciones; hay que concentrarse entonces sobre un objeto del que se supone que es importante, pero que uno mismo se impide definir. También se pueden apartar las variantes, buscar las relaciones elementales subyacentes en los filmes en que nos concentramos y, al hacerlo, poner en evidencia los puntos de fija-

ción. El segundo trámite nos permite ir más lejos que el primero; revelando lo que es común a varias realizaciones, nos da la manera de definir la originalidad de cada filme, su parte de fidelidad al modelo y la manera en que se aparta de él.

El historiador aborda aquí un dominio mal conocido, hasta hoy abandonado a otros investigadores, etnólogos o sociólogos, y que concierne a los esquemas de clasificación que funcionan de manera implícita, sin ser nunca objeto de un debate. Se captará mejor la importancia de ello por una comparación de los temas y de los puntos de fijación. Respondiendo a una preocupación claramente reconocida, el tema depende de lo explícito: los azares de la coyuntura hacen que el desempleo, o la expansión, o la condición de los presos esté a la orden del día; la temática está emparentada con las grandes cuestiones del momento, que el cine aprovecha, de tal manera que no es difícil fechar precisamente un filme cuando aborda un tema; la temática ofrece un terreno fácil para lanzar una investigación, pero esto no dura mucho. Los puntos de fijación siguen siendo mal conocidos;¹⁴ parecen episódicamente, casi fugitivamente, con una intensidad variable, de un filme al otro, siendo su carácter esencial la estabilidad sobre un largo periodo. Una misma serie filmica traiciona numerosos puntos de fijación, que no tienen la misma intensidad y se adhieren a "zonas sensibles" muy distintas. Los que yo he elegido marcan bastante bien esta distinción. La fijación sobre el cambio de lugar revela una especie de espera, una inquietud a la vez menos viva y más duradera que la emoción provocada por el surgimiento de un problema coyuntural; semejante fijación se aclarará por un acercamiento al contexto, a condición de que se le considere de manera larga, y no a corto plazo. La relación mujer-hogar, la oposición de las dos funciones de la mujer se refieren a tradiciones de tal manera antiguas que sería vano buscar sus orígenes; el único trámite útil consiste en explicar las condiciones del resurgimiento masivo de esas tradiciones en el cine de los cincuenta. En el próximo capítulo volveremos a los nexos con el momento histórico; por el momento, nos limitaremos a notar la manifestación, por medio del cine, de fijaciones que constituyen un trasfondo, una reserva de impresiones, de *a priori*, de espera, de prejuicios comunes a quienes hacen los filmes y, sin duda, a la mayoría de sus espectadores puesto que no se registran muchas resistencias a este nivel. Especie de armadura, ligera y poco sensible, esos puntos nodales subyacen en los filmes de una época y contribuyen a estrechar la complicidad de los realizadores con su pú-

¹⁴ Lo que de ninguna manera quiere decir inconscientes; volveremos a este problema en el siguiente capítulo.

blíco. Al ponerlos en evidencia, se puede delimitar mejor lo que es simple repetición, retoma de lo ya conocido, en la expresión ideológica puesta en acción en el cine.

SISTEMAS RELACIONALES

Al precio de algunas adaptaciones, no hemos tenido dificultad en reutilizar, para nuestra muestra, las conclusiones tomadas de un análisis de *Ossessione*, pero la operación es insuficiente cuando se llega a las relaciones entre los personajes. Poniendo en relación individuos y grupos, cada filme constituye, en el interior del mundo ficticio de la pantalla, jerarquías, valores, redes de intercambios y de influencias. El universo de *Ossessione*, formado de círculos concéntricos trazados en torno de la "estrella", vuelve a aparecer en *El bandido* o en *Viaje en Italia*, pero no existe en muchos otros filmes. Al estudiar el cine de los años cincuenta, o cualquier otro conjunto filmico, habría que poner en evidencia los principales sistemas relacionales que allí se ve funcionar; sin emprender semejante investigación, que nos llevaría demasiado lejos, indicaré brevemente cómo podría conducirse.

La mayoría de los relatos se desarrollan a partir de dos situaciones que son un desafío o una falla. A menudo, se atienen a la posición inicial que se limitan a amplificar; muchos relatos de aventuras se construyen por ramificación de pruebas anexas a la prueba principal; a la inversa, una historia como la de *El grillo* es la reafirmación continua de un estado de carencia. Generalmente, las dos soluciones se conjugan, con preponderancia de una de ellas. Los estudios narratológicos han establecido el balance de las funciones primordiales, y puesto en evidencia los diferentes esquemas concebibles; en cambio, han descuidado dos cuestiones que no les conciernen, aun cuando sean de interés considerable para el historiador. La primera consiste en saber qué modelo triunfa, estadísticamente, en un conjunto tomado como tema del estudio: el desafío, la carencia o el equilibrio entre los dos. Necesariamente conflictivo, el desafío supone la designación de adversarios, y después la aparición de auxiliares que llegan en apoyo de los dos bandos; es útil saber si en un momento dado la ficción subraya los enfrentamientos, los reduce (solución mixta, con el acento puesto en la falla) o los niega; en otros términos, ¿reposa el universo ficticio sobre la lucha, o sobre la ausencia de lucha? A mediados del siglo XX, el cine italiano favorece la carencia, y esta orientación parece importante, sobre todo cuando se recuerda que el mismo cine tiende a rechazar la historia y a hacer hincapié en el retorno perpetuo al punto de partida. Las posiciones

iniciales, las diversas funciones que influyen sobre el relato se presentan como esquemas abstractos, especie de esqueletos a los que cada relato procura sus vestiduras. Llegamos aquí al segundo de los problemas que nos concierne directamente: ¿qué rostro toman las funciones esenciales del relato, héroes, aliados, adversarios, y en qué contexto, según qué reglas son confrontados?

En nuestra muestra, que en este plano es representativa, una sola realización, *Achtung, Bandits!*, progresa exclusivamente a partir de un desafío. El hecho no tiene nada de sorprendente, ya que se trata de un filme de guerra. Siendo siempre evidente la oposición entre italianos y alemanes cuando los filmes se consagran a la resistencia, hemos de preguntarnos sobre la presentación de los dos bandos, la identificación de sus aliados, las condiciones de su enfrentamiento. *Achtung, Bandits!* se coloca, para empezar, del lado de los resistentes; las primeras consecuencias descubren y ubican a la brigada de patriotas que se despliegan a través de la montaña; durante largo tiempo, el enemigo sólo se manifiesta de manera indirecta, por sus fechorías; encerrados en el círculo que dominan, los alemanes no atacan, y son los resistentes quienes, respondiendo a un desafío —la deportación de los obreros— lanzan otro desafío. En la batalla, el adversario aparece brevemente, por medio de sus exacciones; si nos los propusiésemos, podríamos mostrar el carácter envolvente de las tomas de las vistas centradas sobre la resistencia, la brevedad y el aspecto puramente alusivo de los planes que muestran al enemigo. Ensancho la investigación a todos los filmes sobre la guerra se descubriría, sobre la base del desafío y de la lucha, un gran número de soluciones, que irían desde una afirmación de la potencia alemana hasta una negación de esta fuerza.

La organización del relato no es nunca la simple puesta en acción de algunas de las vistas abiertas por la lógica narrativa: revela, a través del desarrollo de una visión, un juicio sobre los hechos pasados; es plenamente ideológica en la medida en que, partiendo de una situación, reconstruye sus datos fundamentales y después interpreta su desarrollo. La guerra ofrece un terreno de acceso particularmente fácil, pero no es posible detenerse allí. Con un conjunto como aquel al que nos referimos, habría que:

—Clasificar los tipos de desafíos: sentimental, policíaco, familiar, político, social, etc.

—Precisar los grupos implicados en esos desafíos, con las funciones que les corresponden;

—Dejar su parte a las transferencias y alteraciones. Algunos filmes disimulan su desafío; ocultan, por ejemplo, un enfrentamiento policíaco tras un

conflicto de clase, un choque sentimental bajo oposiciones políticas, y conviene distinguir los diversos disfraces acumulados sobre una misma función:

—Determinar los modos de relación entre aliados precisando las relaciones jerárquicas (ayuda aportada por iguales, por superiores, por inferiores), mostrando en qué circunstancias, en qué forma, con qué efectos intervienen los auxiliares;

—Precisar las condiciones en que se producen los enfrentamientos.

Cuando se trata de una carencia, la determinación de las relaciones sobre la base de oposiciones sencillas se vuelve inoperante; utilizable para fragmentos en que intervienen los desafíos, no conviene para los filmes tomados en conjunto, y nos encontramos obligados a definir de otra manera las relaciones establecidas entre los personajes. Partiendo del héroe, que el cine narrativo impone al centro del filme, nos esforzaremos por seguir el encaminamiento de las líneas relacionales.

Ossessione nos ha permitido distinguir varios horizontes que reaparecen en muchas realizaciones. El horizonte más inmediato es el de los satélites, es decir, de los personajes apegados al héroe por una proximidad durable. No hay satélites en *Ladrones de bicicletas*, donde el relato, tanto como la imagen, coloca al desempleado en una situación de aislamiento:¹⁵ los satélites de *El grillo* son mujeres, todos ellos, y Aldo pasa del aislamiento a una serie de relaciones asimétricas en que la demanda, de orden sentimental, nunca queda satisfecha; Ernesto, "el bandido", realiza un recorrido casi idéntico, pero los intercambios con los satélites se fundan, por turnos, sobre el interés, el miedo, el sentimiento, etc. Esta simple comparación ya determina varias categorías de clasificación (aislamiento-relaciones exteriores; asimetría-reciprocidad; motivación única-motivaciones variables) que son otras tantas opciones sobre los mecanismos que rigen las posiciones y las relaciones sociales.

Al principio de *Ladrones de bicicletas*, un hombre se aparta de la escalera, va a buscar a Ricci, le hace entrar en el campo y después desaparece; en las escenas siguientes, otros personajes desempeñan un papel similar, y la mayor parte de las secuencias obedecen a este esquema: 1) definición de un lugar; 2) manifestación de un intermediario que trae a Ricci; 3) acción y después retirada de Ricci. La narratología conoce la fun-

¹⁵ Un estudio completo tendría que tomar en cuenta el papel desempeñado por el hijo de Ricci, que casi siempre está al lado de su padre, o por la hija de Aldo en *El grillo*. Como lo hemos notado al hablar de la mujer y de la familia, los niños sirven de espejo a los adultos, y sería esencial analizar la función del doble en el cine.

ción específica del auxiliar, que permite al héroe superar una prueba, pero no es esto a lo que aquí tendemos, aunque ciertos intermediarios tengan igualmente la condición de auxiliares; deseamos señalar un modo de relación entre el personaje principal y el medio en el que debe colocarse. El mundo de *Ossessione*, con sus transiciones progresivas del centro (el héroe) a la periferia no necesita intermediarios; oponiendo el héroe aislado a la periferia, *Ladrones de bicicletas* utiliza un personaje que toma diferentes atuendos pero que sólo desempeña un papel: asegurar la comunicación entre el individuo y el conjunto social. Muy cercanos en muchos puntos, los dos filmes desarrollan dos concepciones antitéticas; de un lado, un universo orgánico, en que las relaciones entre círculos sucesivos son claramente definidas; del otro, un universo discontinuo en que los intercambios sólo pueden ocurrir gracias a un artificio.

El contraste es atenuado por la presencia, en *Ladrones de bicicletas*, de los otros "horizontes" descubiertos en *Ossessione*: aquí y allá se encuentran los representantes de la autoridad, la masa anónima de los figurantes, etc. Sin embargo, conviene distinguir bien la descripción de los estereotipos (los policías, el clero, la administración, los mirones) comunes a varias realizaciones y el sistema relacional puesto en acción por cada filme. Los gentíos de *Ossessione* y los de *Ladrones de bicicletas* no son muy distintos, pero hay que señalar que Gino permanece ajeno a la gente, mientras que Ricci, desde el momento en que encuentra un interlocutor, penetra en el gentío. El análisis de los modos de relación deberá tomar en cuenta, por tanto:

—La posición del héroe ante los medios representados en el filme;

—La manera en que entra en relación con esos medios;

—El carácter constante u ocasional de las relaciones;

—Los mecanismos que regulan tales intercambios.

Puesto que pone frente a frente a dos personajes, todo relato define, al menos parcialmente, una forma de intercambio. Se trata de una construcción arbitraria que, de manera más o menos elaborada, trabaja sobre tres términos fundamentales: convivencia, oposición, ignorancia recíproca; la existencia de una lógica narrativa, cuyas reglas nos son ya bien conocidas, hace que una obra de ficción nunca reproduzca directamente las relaciones sociales tal como se manifiestan en un medio determinado y proponen, inevitablemente, una trasposición. El papel asignado a los diversos términos puestos en juego no es, sin embargo, indiferente: sugiere cierto punto de vista, un juicio de la sociedad; se complica, en el cine, por la coexistencia entre relaciones narrativas y relaciones (o contradicciones) icónicas. Para

aclearar la ideología subyacente en los filmes de una época, el historiador es llevado a precisar los sistemas relacionales presentados en la pantalla, y después a hacer un balance comparativo.

A lo largo de este capítulo nos hemos esforzado por adherirnos a un objeto preciso: la ideología, tal como aparece a través del cine. Hemos reconocido que la ideología no es un edificio rigurosamente concebido, un esquema completo de interpretación, y lo hemos definido como un marco, un conjunto de posibilidades en cuyo interior se inscriben los productos culturales de una época. Partiendo de la idea de que no se muestra más que lo que se ve, y que toda trasposición del mundo, así fuese una simple fotografía, es una reconstitución que implica un juicio sobre las relaciones sociales, nos hemos preguntado lo que los cineastas de un periodo determinado estaban capacitados para ver, y cómo distribuían los datos de su percepción. Si hay que resumir, volveremos a tres puntos esenciales. Para empezar, el cine pone en evidencia una manera de contemplar; permite distinguir lo visible de lo no visible y, al hacerlo, reconoce los límites ideológicos de la percepción en una época determinada. En seguida, revela zonas sensibles, los que hemos llamado "puntos de fijación", es decir, cuestiones, esperas, inquietudes, en apariencia completamente secundarias, cuya reaparición sistemática de filme en filme subraya su importancia. Por último, propone diferentes interpretaciones de la sociedad y de las relaciones que en ella se desarrollan; bajo guisa de una analogía con el mundo sensible que a menudo le hace parecer un testigo fiel, construye, por aproximación, puesta en paralelo, desarrollo, insistencia, elipse, un universo ficticio.

VI. EL CINE EN SU ÉPOCA

Los estudios cinematográficos se orientan, hoy, en dos direcciones principales: la teoría de los sistemas significantes y el análisis de ciertos filmes. El primer tipo de investigación tiende a determinar lo que, en el cine, es productor de sentido. Al encender la televisión, tenemos la impresión de recibir mensajes que "hablan por sí mismos"; sin embargo, nada es menos claro que el conjunto de los mecanismos que nos permite comprender esos mensajes y encontramos, en otro dominio, lo que es el problema mismo del lenguaje: ¿cómo una serie bastante limitada de emisiones vocales constituye la base de todas las frases imaginables? ¿Cómo unas imágenes, unos movimientos, unos sonidos, unas palabras, influyendo unos sobre otros, realizan conjuntos que son significativos a la vez para el transmisor y para el destinatario? Para responder a esta pregunta habría que limitar a un pequeño número de datos sencillos los múltiples elementos visuales y sonoros de que se vale el cine: estamos lejos de semejante formalización; antes de empezar a elaborarla, los señores deberán, durante largo tiempo, continuar con el inventario de los materiales audiovisuales. Con los instrumentos de que disponemos, no llegamos a precisar combinaciones estables más que en los filmes tomados por separado; así, estudiando *Ossessione* hemos descubierto su modo de estructuración y definido las principales constantes que ordenan la toma de vistas, el montaje, los movimientos y la construcción de los planos. Cada filme es una realización singular, suficiente por sí misma, cuyo sistema particular se puede definir, y es esto lo que explica el desarrollo considerable del segundo eje de la investigación, el de los análisis filmicos.

Los dos tipos de investigación son indispensables a los historiadores. El análisis sistemático de un filme o de un fragmento de filme es, sin duda, la mejor introducción a los estudios cinematográficos en la medida en que hace abordar problemas concretos (búsqueda de copias, delimitación de variantes, establecimiento de un desglose), impone una definición rigurosa de los elementos elegidos y puestos en acción por el analista, y permite desarrollar una metodología fundada sobre datos precisos y verificables. Los métodos casi siempre son atraídos por temas vastos, pero, en el estado actual del trabajo, es decir, a falta de toda formación previa, parece absurdo comenzar con cuestiones muy vastas, como: "New-Devil y cine";