

Follas do Cineclub | 20/10/2021

BELÍSIMA
(Bellissima, Luchino Visconti,
Italia, 1951, 108', VOSG)

02

[Tirado de "Cinema in the cinema in Italian films of the fifties: *Bellissima and La signora senza camelia*", Screen 33:4, inverno de 1992]

[Os anos cincuenta] son unha década que ten [no cinema italiano] un bo número de traballos que tratan directamente sobre o cinema ou que, cando menos, o usan como un fondo pertinente para as súas narrativas. Os títulos que primeiro veñen á cabeza son *Belísima* de Visconti (1951), *La signora senza camelia* de Antonioni (1952), *La valigia dei sogni* de Comencini (1953), *Cabiria* de Fellini (1956) e, xa nos 60 pero dando conclusión á década previa, *8¹/₂* do mesmo director (1963). Hai outras tamén que tratan temas relacionados (*Lo sceicco bianco*, de Fellini, sobre o mundo das fotonovelas, é un exemplo obvio), ou que se refíren claramente ao cinema pero non tan directamente como os filmes citados. Non obstante, ofrécennos unha sorte de viaxe exemplar no curso da cal as ideas sobre o cinema presentes nos cincuenta poden ser presentadas.

Esta é, antes de nada, unha viaxe que vai dun discurso sobre a capacidade reprodutiva do cinema (*Belísima*) a un sobre a súa capacidade expresiva (*8¹/₂*). No primeiro caso o que se trae a colación é un contraste co mundo da vida cotiá; no segundo o foco está no desexo de expresión persoal dun individuo. Unha idea do cinema como reflexo (aínda que imperfecto) é reempazada por unha do cinema como linguaxe (aínda que problemática). Este cambio de actitude ten moitas consecuencias: por exemplo, a "verdade" das imaxes e dos sons deixa de ser concibida en termos da posibilidade de reproducir a forma das cousas e os sucesos e transfórmase no seu lugar nunha cuestión de intención artística.

Hai tamén un segundo movemento: unha transición desde considerar o cinema un fenómeno social, non sen atributos negativos pero enraizado na vida popular (*Belísima*) a unha visión cada vez máis centrada na experiencia individual de alguén que querría ser, foi e ata certo punto aínda é parte dos seu entorno (*8¹/₂*). Neste movemento o cinema perde as súas asociacións cunha presenza cotiá e inmediatamente accesible, e convírtese no seu lugar nun suceso ou un ritual con todos os atributos de algo excepcional. Nunha banda, a idea do cinema como un trasfondo compartido, un punto común de referencia; no outro a idea do cinema como un obxecto de celebración, un lugar de nostalxia e mito. Outra vez, as consecuencias son moitas: por exemplo, o rápido xiro a través do que o cinema magnifica o seu rol e perde o sentido da súa propia complexidade e forza.

A través deste cambio de punto de vista, non obstante, un trazo permanece constante: a idea de que o cinema ten que superar unha serie de obstáculos para reafirmarse, ou máis ben que para reafirmarse necesita corrixir algunha característica importante de si mesmo. Neste senso, a idea que ocupa a escena é a dun cinema que se logra "a pesar de" certos factores a contrarrestar: a pesar do artificio da ficción, a pesar da banalidade de moitos dos contidos, a pesar das risas do público desgradecido, a pesar das dificultades de organizar a realización dun filme. [...]

Belísima céntrase arredor dun núcleo narrativo que semella, ao mesmo tempo, simple e exemplar. Unha produtora está buscando unha nena pequena para o papel principal no seu vindeiro filme. Unha muller, Maddalena, tenta, co custo dun gran sacrificio e contra os desexos do seu marido, que a súa filla consiga o papel. Pero logo de chegar a coñecer o mundo do cinema de preto, rexeita a oferta que finalmente lle fan. Así, por unha banda temos o desexo e pola outra a renuncia; por unha a fascinación co mundo do espectáculo e pola outra o mundo coñecido da vida familiar, por unha o atractivo do cinema e pola outra unha realidade cotiá que finalmente impón as súas demandas.

Pero, a pesar de que este é o esquema básico, o filme tamén apunta a unha articulación bastante máis sutil do conflito entre os seus dous polos. O cinema e a realidade, a pesar de estar contrapostos, non forman dous bloques compactos e impenetrables. Empezando polo cinema: en *Belísima* a nosa idea do cine é expresada sobre todo a través da idea que Maddalena ten del, desde o seu rol de espectadora que acude regularmente ás salas, que le novelizacións dos filmes e lareteos sobre as vidas e os romances das estrelas. Na primeira parte da historia o cine é para Maddalena, por dicilo dalgunha maneira, unha dimensión da realidade máis real que a propia vida. O cinema é algo que pon as cousas no seu sitio, porque permite a unha persoa conseguir algo que necesita, pero que a vida non dá directamente. Por un lado, ao amosar un mundo "ideal", libera unha imaxinación que doutra maneira quedaría atrapada na vida diaria; polo outro, por mor do estatus excepcional que dá a aqueles que participan nel, dálles unha oportunidade para a auto-realización que normalmente non está dispoñible. Noutras palabras, o cinema dá esperanza, permite soñar, experimentar emoción e felicidade, e ao mesmo tempo ser recoñecida polo que unha é e merece ser. Ou, dito doutra maneira, por unha banda proporciona as historias sen as que a existencia sería plana e insoportable, mentres pola outra pon en primeiro plano a identidade da xente que é parte dese mundo, converténdoa nun centro de atención, en persoas coñecidas e cun lugar definido. Esta é a visión que Maddalena ten do cinema, e tena, repito, desde o seu rol de espectadora.

CINEMA NO CINEMA NOS FILMES ITALIANOS DOS CINCUENTA: BELÍSIMA

FRANCESCO CASSETTI

Dúas escenas en particular traen esta visión ao centro: o diálogo co seu marido no cinema ao aire libre onde se proxecta *Red River* (“Non é só unha historia, non é só unha historia...”) e a pelexa da parella diante dos veciños (“Quero que a miña filla sexa alguén...”). En cada un destes casos, para Maddalena o cinema non está en contradición coa vida: é o que permite que se aproveite un potencial que por outra parte quedaría sen expresar, o que sanciona e lexítima unha dimensión da existencia que polo demais está oculta. Polo tanto, non é deformación, senón apoderamento; non é traición senón ampliación: en resumo, non hai unha separación entre cinema e realidade, senón unha interacción.

Das dúas cousas que se entende que o cinema ofrece, o dereito ás historias e o dereito a unha identidade, é a segunda a que remata por ser crucial. Maddalena actúa porque quere que a súa filla se realice e para reivindicarse: quere que ela sexa recoñecida polo que é, ou polo que parece ser a ollos da súa nai. Pero o fracaso é inevitable, e sucede precisamente a este nivel: cando se amosan os brutos, as risas e as chanzas do equipo (“é unha anana...”) fan que Maddalena se dea conta de que o cinema só pode ofrecer unha visión de María que será anormal e grotesca. Cambia de opinión ao segundo. Dáse conta de que o cinema é distinto do que ela pensara, ou de que outra xente o ve doutra maneira e que as percepcións e accións desa outra xente o fan diferente (e menos atractivo) do que a cor de rosa que sempre o rodeara para ela. A imaxe do cinema que ela ten como espectadora entra en conflito coa imaxe do cinema compartida pola xente que traballa nel. O que emerxe, á marxe da inevitable decepción, é un auténtico choque de perspectivas. A viaxe da muller ao mundo de Cinecittà convírtese nunha viaxe de iniciación, abríndose á descuberta de puntos de vista alternativos.

Que é o cinema para os outros? Deamos unha volta polas diferentes perspectivas que teñen, comezando polas máis marxinais. Primeiro está a produtora, Stella Film, para a que o cinema é un campo de actividade centrado nunha produción. Esta actividade de produción está baseada en varias “receitas” precisas. O que queren, antes de nada, é unha historia cun toque popular (o filme que están a facer parece ser unha adaptación dunha historia do xénero romántico). Pero tamén queren xerar interese, e polo tanto un público, antes da produción do filme: de aí o concurso para buscar “a nena máis bonita de Roma” (modelado, obviamente, nos concursos de beleza en boga nos 50, e unha referencia irónica á descuberta de actores “tomados directamente das rúas” do neorealismo e á deformación dese principio).

Despois está o personaxe do suposto “axente” Annovazzi, e con el o de toda a xente que traballa nas marxes da produción, desde o fotógrafo no set á profesora de baile. Para esta xente o cinema é un mundo de artimañas, de agarrarse ás oportunidades, de “ti bótasme unha man e eu bótacha a ti”, e en xeral de saír adiante como mellor se poda.

E Blasetti [en *Belísima* o papel do director do filme dentro do filme é interpretado por Alessandro Blasetti, unha sorte de avó do cinema italiano e director da épica *1860* (1934) e a proto-neorrealista *Quattro passi fra le nuvole* (1942)]. Para el, pola contra, o cinema é un campo no que amosar unha sólida e recoñecida habilidade profesional. Esta profesionalidade ten dous aspectos principais. Por unha banda está baseada nun coñecemento perfecto de como funciona a “máquina” e unha aceptación das súas regras: Blasetti segue os desexos e a visión xeral do produtor. Pola outra, porén, a súa profesionalidade lévao a ver cousas que outra xente non pode ver: é Blasetti quen ve o potencial de María máis aló do que as probas parecen suxerir, e quen decide apostar por ela en contra da opinión do seu equipo, porque ten unha comprensión que eles non teñen. A profesionalidade, entón, é tanto facer o traballo correctamente como ver máis aló del; é xusto o contrario que as artimañas de Annovazzi e a súa cuadrilla, que se basea nunha mestura de comportamento inapropiado e escaseza de miras. Blasetti, que é a perfecta encarnación da profesionalidade, é á vez artesán e artista, sabio e mentor.

Finalmente está a avellentada actriz Tilde Spernanzoni. Para ela o cinema é a creación dunha dimensión fantástica, a conquista dun mundo diferente. Detrás dos seus xestos afectados e as súas

lixeramente patéticas maneiras, Tilde Spernanzoni non é para nada unha caricatura marxinal (como o son a profesora de baile e se cadra mesmo Annovazzi); desde un punto de vista estrutural ela é unha personaxe clave en relación a Blasetti e tamén a Maddalena. Como Blasetti, Tilde exemplifica unha profesionalidade baseada no respecto polas normas e na súa habilidade como mentora. As normas que sesgue poden ser anticuadas e inadecuadas, pero son bastante máis honorables que as artimañas de Annovazzi e compañía; e ademais diso ten a habilidade de atopar talentos ocultos en xente que non sabe que os ten. Pensemos, por exemplo, na extraordinaria secuencia da lección de interpretación que dá a María: a nena, aparentemente reacia e inepta, responde gradualmente ao xogo de improvisación, deixa que a fantasía a domine e dóbrase para recoller amorosos imaxinarios. Un simple truco? En realidade Tilde (como Blasetti) é unha creadora, e é quen de inspirar a creatividade noutra xente. O seu estilo é non-naturalista, pero implica comezar polas cousas reais e “interpretalas” para darlle unha dimensión extra á normalidade. Neste sentido a vella actriz encarna por completo o traballo da representación: como construír imaxes que din tanto ou máis que as cousas que representan; como pasar máis aló do ficticio para traer unha verdade máis fonda á luz.

A habilidade como mentora de Tilde permítelle facer un vínculo entre o cinema e a vida: igual que Maddalena, de feito, pero como alguén que é parte da escena en lugar dunha observadora. Tilde, como actriz, constrúe unha representación “verdadeira” para Maddalena que, como espectadora, acepta a representación como “verdadeira”. A complementariedade desta relación entre a que “fai crer” e a que “cre” pode verse como a formación dun “pacto” [...]. E aínda así nesta creación da escena hai un “artificio” irreversible [...]. Mentres Tilde está dando a súa lección fóra, ao fondo vense os ensaios para un número de variedades: un espectáculo é sempre un espectáculo, sempre hai algo sendo inventado, fabricado. O artificio, neste punto, constitúe un obstáculo inamovible, unha sorte de pecado orixinal do medio: ameaza o pacto ao converter a fantasía en manipulación e a crenza en ilusión. A crise de Maddalena que segue o seu encontro coas visións do cinema da outra xente parte da descuberta de que o cinema é manipulación e ilusión, que non é algo no que se poda crer, que as cartas están marcadas. O artificio, de feito, é o que provoca a crise.

En resumo: Maddalena pensa que o cinema non contradi a vida, senón que en certa maneira a complementa. De súpeto dáse conta de que para a xente que traballa no cinema as cousas non son así: adquire unha perspectiva que non tivera previamente e dáse conta do artificio do xogo. O que lle dá a Maddalena esa visión clara do artificio é unha dobre experiencia. Mesmo ao comezo ela non é ningunha inxenua. Pola contra, as súas relacións con Tilde ou Annovazzi están marcadas por un certo escepticismo dende o comezo. Pero o coidado co que aborda os seus primeiros encontros coa visión doutra xente non é nunca dabondo para facela dudar do seu obxecto de amor, que é o cinema. As súas primeiras dúbidas saen á luz só cando coñece a Iris, a muller que supervisa a proxección dos brutos. Iris tamén sufriu a decepción, a des-ilusión, a perda prematura dun soño. Foi actriz, pero tivo que conformarse cunha ambición máis modesta, así que para ela o cinema pronto deixou de ser un lugar mítico de auto-realización e converteuse só nun traballo. Pero a experiencia de Iris, a diferenza da dos outros personaxes, ten a súa raíz no mesmo entorno social que o da propia Maddalena, e conta a súa historia nunha linguaxe que Maddalena atopa familiar. Maddalenta, de feito, recoñece a Iris e sorpréndese de atopala diferente do que imaxinara, pero o que fai o encontro crucial é o seu recoñecemento de que as dúas mulleres pertencen ao mesmo mundo.

O verdadeiro punto de inflexión, porén, é o que vén despois: a proxección dos brutos e a reacción do equipo. Este suceso ataca ao corazón da ilusión de Maddalena, amosándolle que o cinema, lonxe de permitir o recoñecemento completo dunha identidade que doutro xeito sempre estaría fóra do noso alcance, de feito reduce a xente ao rol dun obxecto de entretemento, unha máscara.

María, entón, é reducida a unha máscara, e non recoñecida polo que é. Isto é o que forza a Maddalena a renunciar ao seu punto de vista e aceptar o dos outros, o que leva ao seu desencantamento. Suxiro, de forma tentativa e esquemática, que

esta forma de desilusión ten máis de Pirandello que de Brecht. É certo que o momento de desilusión inclúe un encontro coa máquina cinematográfica en toda a súa inmediatez e de feito coa súa brutalidade (as risas e chanzas do equipo), pero o que realmente a provoca é por un lado un xogo de puntos de vista e pola outra un recoñecemento fracasado. O desencantamento leva a Maddalena a unha consciencia do estatus de ficción (e a consecuente dificultade de reconciliar a aparencia e a realidade) en lugar de a unha consciencia do traballo de posta en escena (e a consecuente posibilidade de desenvolver unha nova liña de acción). A derrota leva á muller non a un novo nivel de consciencia senón á ansiedade provocada por ver o normal transformado no grotesco, traendo á memoria a extraordinaria pasaxe no *Quaderno di Serafino Gubbio*, operatore de Pirandello, onde Varia Nestorova retrocede de terror á vista da súa propia imaxe na pantalla.

Máscara, ficción: a representación amosa a súa verdadeira cara, a que a separa da vida. Para Maddalena é agora tempo de espartar, tempo para dicir adeus ao “principio do pracer” en favor do “principio de realidade”. Pero que realidade?

O mundo cotián de Maddalena, observado de preto, é bastante estraño. Non é a única personaxe no seu mundo que vive de ilusións. Spartaco, o seu marido, mira o plano da súa nova casa exactamente da mesma maneira que Maddalena mira as paisaxes americanas nas películas; é un lugar de soños e unha posible nova vida. É tamén un mundo que é como un escenario. As pelexas entre Maddalena e Spartaco son conducidas en público, cos veciños participando como unha sorte de coro. As comidas familiares son un ritual no que todo o mundo ten un rol que xogar. As casas que visita no seu traballo como enfermeira son escenas de dramas e melodramas privados. E é un mundo no que a ficción ten o seu lugar recoñecido. A pantalla do cine ao aire libre no patio do bloque de edificios ábrese igual que unha das ventás de arredor a través das que os habitantes berran mensaxes, pedidos, insultos: unha ventá máis, ou moitas outras pantallas. Ao final, é un mundo marcado pola actuación permanente. As relacións interpersoais son expresadas a través dos berros, a esaxeración, as exhibicións verbais e físicas [...]. Como Maddalena subliña, logo dunha pelexa en público: “se non nos comportásemos deste xeito, nunca conseguiríamos facer un casting”.

Este tema da actuación é central nunha secuencia clave do filme. Tilde acaba de darlle a Maria a súa lección de interpretación. Maddalena séntase enfronte dun espello e pregunta: “De todas formas, que é actuar?”. A imaxe dóbrase na intensa expresión facial de Maddalena mentres (significativamente) remata de maquillarse. Córtase a un contracampo de Maria iluminado por un simple foco que marca a súa cara nun relevo afiado. Un espello, unha luz, e a habitación convértese nun escenario ou un plató. Que é actuar? Un sinónimo de vivir.

Así, a ficción dá puntos de articulación para a vida. Puntuas (momentos de espectáculo dentro da vida diaria) e transfórmaa (a vida cotiá convertida en espectáculo en si mesma). Se Madda-

lena volve á realidade non significa que renuncie ao cinema. Renuncia ao que se converteu nunha ilusión insostible, unha separación. Se Maria consegue o papel (e de feito ofrécello), isto sería a súa condena e non a súa salvación. Pero a actuación como parte da vida continua, mesmo se pode transformarse en tenrura en lugar de en tensión marital [...]. Maddalena sempre será un “estereotipo” (“esa muller tola”), como de feito ten que ser todo o mundo, unha mestura dun mesmo e da proxección dun mesmo. Noutras palabras, cinema, a pesar de todo. [...]

“Non máis actores, non máis historia, non máis posta en escena, é dicir, finalmente na perfecta ilusión estética da realidade: non máis cinema”. Este era o soño de Bazin do neorealismo italiano. Visconti lémbraos que mesmo a realidade perfecta está chea de cinema, e pode ser cinema; e aínda así, que o cinema segue sendo sempre cinema. Cinema, a pesar de todo.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

13 DE OUTUBRO

O LAMENTO DA EMPERATRIZ
(Die Klage der Kaiserin, Pina Bausch, República Federal Alemá / Francia, 1990, 106', VO)

20 DE OUTUBRO

BELÍSIMA
(Bellissima, Luchino Visconti, Italia, 1951, 108', VOSG)

27 DE OUTUBRO

AUTOCINE SEN SAÍDA
(Dead End Drive-In, Brian Trenchard-Smith, Australia, 1986, 88', VOSG)